

أدب ونقد

مجلة الثقافة / الوطنية / الديمقراطية

فبراير ١٩٩٨ - العدد ١٥٠



الموعظة الحسنة بلسان الطير

الاشتراكية في مصر

المراة وتكامل الجسد

الغيطانى والزمن

إستغراب حسن حنفى / التشكيل والمجتمع

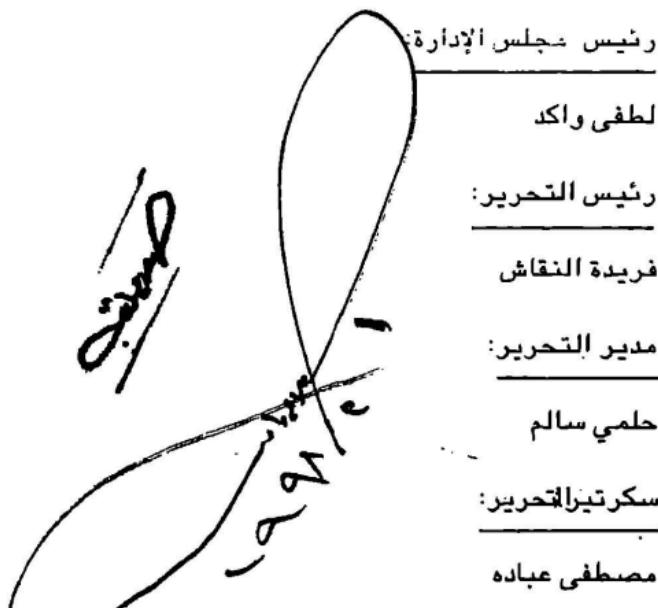


أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمocrاطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الوحدوي / فبراير ١٩٩٨



رئيس مجلس الإدارة:

لطفي واكد

رئيس التحرير:

فريدة النقاش

مدير التحرير:

حلمي سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عباده

مجلس التحرير:

إبراهيم أصلان / صلاح السروي / طلعت الشايب /
غادة نبيل / كمال رمزى / ماجد يوسف

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محى الدين اللباد
المستشارون:

د. الطاهر مكى / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى /
د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. طفيقة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر / محمد روميش
التقلاف: من رسوم الواسطى
الرسوم الداخلية للفنان:
محمد شيخة

الإخراج الفني: سهام العقاد

أعمال الصنف والتوضيب الفني:
مؤسسة الأهالى: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

الراسلات : مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
الأهالى " القاهرة / ت ٢٩٢٢٢٦٠ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيهاً / البلاد العربية ٣٠ دولاراً
للفرد - ٦٠ دولاراً للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولاراً
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد

الأعمال الواردة إلى المجلة لا تبرد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

- * أول الكتابة / المحررة / ٥
- * لakan : المرأة وتكامل صورة الجسد / د. نيفين زبور / ١١
- الديك والزهر / شعر / محمد عبد ابراهيم / ٢٧
- جدل الأنثى والآخر / د. ماهر شفيق فريد / ٣٠
- سوق المراهقات / شعر / محمد رفاعي / ٣٥
- * الديوان الصغير / خرافات صينية / الحكمة والموعظة الحسنة على لسان الطيور والحيوانات والأشياء / ترجمة : طلعت الشايب، تقديم : د. شاكر عبد الحميد / ٣٩
- الخباء وتيار الوعي / نقد / أمل عبيد / ٦٦
- التشكيلي اجتماعيا / محمود خير الله / ٧٦
- التناسق الديواني في «سراب التريكو» / نقد / د. محمد عبد المطلب / ٨٠
- الثقاقة العمانية بين الايديولوجية والاحتفالية / رسالة مسقط / ابراهيم فرغلي / ١٠٢
- حسن حنفى : الاستغراب ومصير الوعي / حوار / محمد حسن / ١٠٧
- الغيطانى وهاجس الزمن / نقد / د. فتحى أبو العينين / ١١٣
- قصائد عن الوحدة / د. نصار عبد الله / ١٢٠
- البحث عن ذات المقام الرفيع / تواصل / عيداروس ناصر / ١٢٤
- * دخول الاشتراكية الى مصر / الجزء الثاني من ندوة: الماركسية والفكر المصري الحديث / اعداد : خالد البلشى / ١٢٧
- أقمن يبدعون كمن لا يبدعون / بيتالي الاسكندرية / د. كاميليا صبحى / ١٥١
- وثيقة : بيان حزب التجمع فى الدفاع عن زوجيه جاروى / ١٥٧
- دمعة الى هشام مبارك / ١٦٠



أول الكتابة



اسمحوا لي أن أبدأ افتتاحية هذا العدد بمرثية لشاب جميل سقط ميتاً وهو في عنفوان شبابه وامتلاكه بالحياة والأحلام، وفي ذروة إبداعه الفكري والعمل والإنساني يقعاً عن الكادحين والفقراء الذين بلا عون .. وسعياً لإيقاظ وعيهم بذاتهم كبشر لهم كرامة وحقوق وأعضاء في جماعة.

إنه هشام مبارك مؤسس مركز المساعدة القانونية لحقوق الإنسان، والباحث في أدبيات وأنشئات تنظيم وحركة الجماعات الإسلامية المسلحة في مصر، وقد أصدر منذ عامين كتابه الهام "الإرهابيون قادمون" وكان يعد لرسالة دكتوراه في الموضوع نفسه، وتحت إشرافه وفي ظل حيويته المتقدمة وانتهائه الأصيل للشعب ونشاطه الدموي في حركة حقوق الإنسان الوليدة خلال سنوات قليلة، ولعب دوراً مركزياً في مساعدة نقابة الصحفيين حين أعد بمبادرة خلقة مشروعها بديل للقانون ٩٢ لسنة ٩٥ الذي أطلق عليه الصحفيون وصف قانون اغتيال حرية الصحافة فوجه له المؤتمر الثاني للصحفيين، شكرأ خاصاً .. وأخذ يعده العون القانونى لكل الفئات المظلومة مهدراً الحقوق على امتداد البلاد.

انحدر "هشام" من أسرة شعبية فقيرة وكثيرة العدد وكان عليه أن يكافح طيلة عمره القصير على جبهتين: مساعدة أسرته ومواجهة نفسياته الداعوب

كمناضل ماركسي حين قاده الأخير إلى السجن حيث جرى تعذيبه مع عمال الحديد والصلب في حلوان وعدد من المثقفين سنة ١٩٨٩ كانوا يستلمون تقاليد الكفاح المصري الذي تميز بالتلامن بين العمال والمثقفين منذ نهاية القرن الماضي.

وتزوج "هشام" من ليس رجاء النقاش الباحثة في الأدب المقارن ليكونا أسرة صغيرة أحباها كل من اقترب منها، وجاء "زياد" إلى الحياة منذ أقل من عامين ليعرف الitem قبل أن يعرف الحياة، وسوف يترك هشام "هشام" القاسي والفاجع جرحاناً أبداً في قلوب الذين أحبوه وعرفوه على حقيقته كإنسان نادر ومثقف تقدمي تزيه في وسط لا يخلو من المرتزقة ونهازى الفرص والهرجين، وتزداد الحسراة على رحيله حرقة لأن تكوين مثقف ومناضل على شاكلته يزيد صعوبة في زمن الاستهلاك المعمم والتجارة حتى بالثقافة والسياسية...
فليرحمه الله ويرحمتنا.

نكتشف في سياق عملنا كل يوم كم أن انضمام "طاعت الشايب" لمجلس التحرير كان إضافة حقيقة للمجلة ولنا على الصعيد الشخصي وللحياة الثقافية في مصر، فهو الكاتب الساخر والمترجم الداعوب الذي يواصل بمهارة واقتدار، مدنًا يزيد من المعرفة العميقه والمتعة الأدبية الخالصة.

وفي هذا القسم الثاني من الحكايات الخرافية الصينية التي ننشرها في "الديوان الصغير" بمقادمة من الباحث الدكتور شاكر عبد الحميد .. نجد أنه ليس الكبار فقط هم من يعلمون الصغار، بل قد يقوم الصغار بتعليم الكبار ، فالنسر الكبير الواهن الضعيف في قصة النسر وأبنته تحرك وطار بجسارة، حين وجد ابنته يطير بقوه وسرعة..

إن هذه الخرافات الممتعة التي جرت صياغتها بمهارة فيها بلاغة الإيجاز وأدبية الترجمة تدعونا للتأمل في قدرتها على الحياة والتجدد عبر العصور حتى عصرنا الذي تتزايد فيه قدرات العلم والتكنولوجيا على تحويل العالم بصورة يعجز الخيال عن ملاحظتها، فتكتسب عمماً ميزة يفيض سحره على التناهى الواقعى لنتائج العلم وتطبيقاته التي تلوح بدورها كأنها السحر، ويصبح السؤال الذى يطرحه كثيرون حول الحاجة إلى الأدب فى عصر الشاشة والمصورة غير ذى معنى لأن حاجة الإنسان ليولد بخياله الخاص ومناعة الشخصوص والطيور والحيوانات على الشاكلة التى يختارها عبر القراءة سوف تزداد عمماً مع التهديد الجدى بمحو الذاتية الذى تحمله لنا الصور الجاهزة والخيال المغلوب والإنتاج الجماهيري له.
ربما لو قرأتنا هذه الخرافات الممتعة من هذا المنطلق لوجدنا لها مذاقاً آخر ..

إذ أنتا يمكن أن تخلق ونطير وترفض الانحطاط والكساح.

وفي الجزء الثاني من ندوة الماركسية والفكر المصري الحديث وفيه مساهمات حضور الندوة ومداخلاتهم بعد أن عرض الدكتور "أنور مغبث" مادة رسالته العلمية التي تحمل هذا الاسم في هذا الجزء نطرح للنقاش مجموعة من الإشكاليات رغم مرور ما يزيد على قرن من الزمان منذ صدور أول ترجمة في مصر للبيان الشيوعي والتي قام بها الشيخ حسين المرصفى ونشرتها جريدة المحروسة في الإسكندرية.

وفي سؤال الدكتور عبد الجاد عماره عن حقيقة التنوير في مصر بعد أن استمع إلى مقتطفات من كلام "جمال الدين الأفغاني" ... وإن كانت مصر قد شهدت حقاً مرحلة تنويرية وما هي حدودها الواقعة إشارة لما ذكر التنوير حتى يومنا هذا والذي يقدم له مفكراً و السلطة حلولاً شكلية وسهلة.

وما يزال تساؤل "صلاح عدلي" معلقاً عن دور الأجانب في صفو الحركة الشيوعية المصرية وهل كان الإبداع الفكري في هذا الميدان من تصيبهم وحدهم بحكم معارفهم الواسعة وعلاقتهم في ذلك الزمان.

ولعل غياب التفاعل الاجتماعي القادر على حمل الفكر في الواقع والمارسة كما أسماه "مجدى عبد الحافظ" ، والذي حول الدعوة الاشتراكية إلى مجرد نشاط في الفالب لعله أن يكون موضوعاً مركزاً في دفاترنا للنهاية ندرسها في المستقبل إذ أن الداعمين للفكر الاشتراكي في مصر لم يكونوا يدافعون عن مصالحهم ولكنهم كانوا يدافعون عن أفكارهم ، دون قاعدة قوية تحملها وفي ظل عدوان خارجي وقمع محلي وكانت الطبيقة المستهدفة بهذه الأفكار، وهي الطبقة العاملة حديثة التكوين ضعيفة وريفيّة المنشأ وغارقة في الجهل ومباغرة.

وهي الفكرة التي يختلف محمد محدث معها أو يدلل على وجود طبقة عاملة منتظمة وقدرة على قيادة الاحتجاجات والإضرابات بحقيقة أنه قبل ثبات ثورة ١٩١٩ بما يقرب من العامين كانت هناك إضرابات عمالية لا تقطع تأثير قادتها بالفكر الماركسي..

ولعل أهم ما سوف نستخلصه من هذه الندوة هو وجود مساحة شاسعة من تاريخنا الفكرى الحديث ماتزال معتمة وغير مدروسة علمياً بل تكاد تكون مجهمولة حتى للباحثين.

وحيث اجتمعنا قبل أسبوعين في مجلس التحرير نناقش الكيفية التي نتعامل بها مع ذكرى الحملة الفرنسية على مصر تبين لنا أن هذه المساحات غير المدروسة هي أكبر كثيراً مما يتصور ، فضلاً عن أنه حتى الدراسات الأكademie الجدية ماتزال ممحوبة - لأسباب كثيرة - عن الرأي العام الثقافى تاهيك عن

الرأى العام كله.

ولعل اتجاه بعض كتاب الدراما التلفزيونية من المثقفين ثقافة تاريخية إلى ارتياح تلك الناطق المنسية من تاريخنا قديمة وحديثة أن يكون جهدا خالقا في هذا الميدان يتوجه للجمهور الواسع لينشط ذاكرة التاريخية ويدعمه لمعرفة طبيعة الصراعات والمصالح التي أوجتها، وأهم من هذا وذلك أساليب الكفاح التي ابتدعها المصريون ضد الغزاة والظالمين من كل صنف ، فالمعرفة قوة وسلاح طالما استخدمه القادة لقهر الشعب .. وقد آن الآوان أن تكون المعرفة قوة للشعب وسلاحاً.

ونادرة هي الدراسات في علم النفس التي تقدمتها لكم "أدب ونقد" على مدار تاريخها، وباستثناء الملف الشامل الذي كان الدكتور "حسين عبد القادر" قد أعده لنا عن: "مصطفى زبور" ومدرسته فإن كتابات نادرة ومتفرقة هي التي عالجت هذا الميدان الذي تشعر بالتقدير الفادح إزاءه خاصة أن الدراسات فيه تتطور بصورة مذهلة، وقد توقفت في منتصف الطريق خطتنا لإعداد ملف شامل عن عالم النفس الأردني "على كمال".

وها هي "نيفين مصطفى زبور" تقدم لنا دراسة عن "جاك لاكان" وهو واحد من أكبر علماء النفس في عصرنا بعد "فرويد" الذي ينتقده - أى فرويد - باحثون شباب مؤهلون في أوروبا وأمريكا حيث يقومون بتأصيل الجانب الاجتماعي الناقص في مدرسة التحليل النفسي، وتقوم باحثات وباحثون يمتلكون الأدوات المعرفية الجديدة لا فحسب يانتقاد المقدمة "الفرويدية" عن المرأة وإنما أيضاً بنصف الأساس الذي شيدها عليه "فرويد" وتبين أن ما اسمه "يتقصى" المرأة يجرى بناؤه في المجتمع وليس بسبب فقدانها لعضو الذكورة كما قال هو.

ولعل صعوبة القراءة التي تواجهنا في بحث نيفين بسبب عسر التعبير إذ أن الباحثة ليست مدربة كما يبدو على الكتابة باللغة العربية - لعل هذه الصعوبة تجد التعويض عنها في الماده الفنية والشيقة التي تقدمها لنا عن الطفولة .

وإذا ما توقفنا أمام التفرقة المهمة للفايدة بين "الانا والفرد" سوف ينفتح أمامنا عالم شاسع وبلا حدود للبحث في الذات الإنسانية وعلاقة الصورة بالجسد من كل الزوايا..

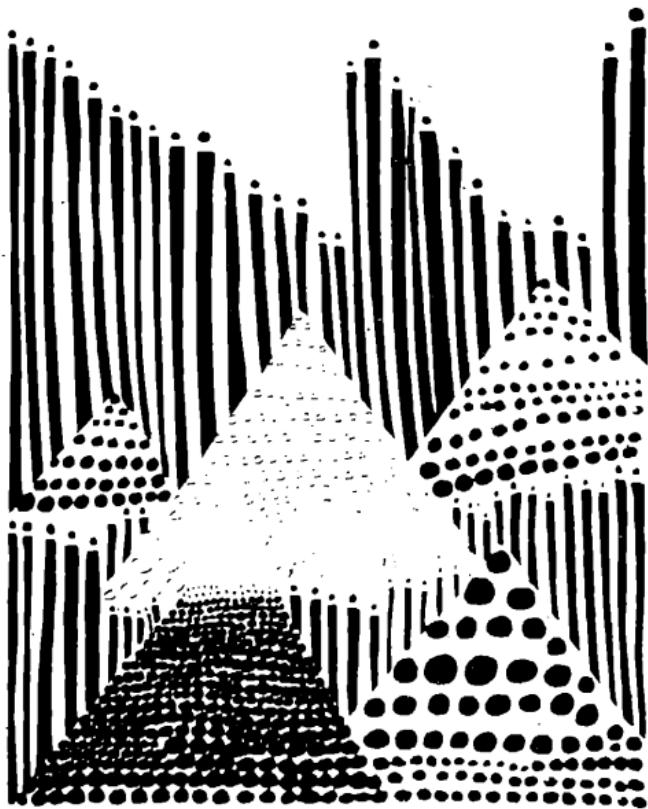
وكل ما نرجوه أن يكون هذا الموضوع فاتحة لحوار بين علمائنا وكتابنا لعلنا تكون قادرين في المستقبل على إغناء وتطوير المدرسة التي بناها "مصطفى زبور" و التي أخذت تلامذته المنتشرة في أنحاء العالم والمتميزون في علمهم يطورونها لكنهم مع بالغ الأسف لا يعيشون في مصر حيث المناخ العلمي

والثقافي غير موات..

ويقدم لنا الدكتور فتحى أبو العنبين قراءة متميزة فى أعمال جمال الغيطانى ننشرها تحية له بعد حصوله على جائزة سلطان العويس. وهى التحية التى سنقدمها فى أعداد تالية لبقية الفائزين بالجائزة نفسها. كلنا أمل أن يكون هذا العدد فى أيديكم قبل عيد الفطر .. فكل عام وأنتم بخير..

المحررة





جاك لاكان: المرأة وتكامل صورة الجسد

د. نيفين زيور

في المؤتمر الدولي السادس عشر للتحليل النفسي الذي عقدته بمدينة زيوريخ (يوليو ١٩٤٩)، قدم جاك لاكان بحثه الشهير عن مرحلة المرأة تحت عنوان «مرحلة المرأة بوصفها مشكلة لوظيفة ضمير المتكلم المنفصل» أنا». وكانت هذه هي المرة الثانية التي يقدم فيها مبحثاً حول مرحلة المرأة، التي قصد بها تلك الحقبة التي يمر بها نحو الطفل ما بين الشهر السادس والثامن عشر، عندما يتغير لصورته في المرأة، وهذا يبرز تساؤل أول ، ما هي ملامع هذه الصورة؟

١ - ملامع الصورة المرأة:

إن مرحلة المرأة ليست لحظة من لحظات النمو النفسي فحسب ، بل هي وظيفة تعد نموذجاً لعلاقة الفرد بصورته في المرأة بقدر ما تمثل الأنماط الأول للأنماط. وأهم ما يميز مرحلة المرأة أنها تتم على المستوى البصري فالنظر هو العنصر الأساسي المهم في مرحلة المرأة.

ويقول «لاكان» في السينمار الأول (صفحة ٧٩): «إن ما أود أن أؤكد عليه في

نظريتي الخاصة بالمرأة، هو أن النظيرة وحدها للشكل الكلّي للجسد تعطى للأفراد سيطرة متخلية عن جسده، وهو أمر سابق على السيطرة الواقعية على الجسد.

الفرد يجبرُ في (مرحلة المرأة) رؤية ذاته وانعكاساتها، ويتصور ذاته على نحو مختلف عن حقيقتها، وهو منظور أساسى للإنسان، الأمر الذى يشيد حياته التخييلية. ويرى لاكان أن الصورة المرأوية بمثابة (أنا مثالية) لا يمكن إشباعها أو تحقيقها، لأنها متعالية وهى أيضاً مدمرة وساحرة، والأنا المثالية تأتى من نقل اللبido إلى أنا مثالية تفرض نفسها من الخارج، وتحصل على إشباعها من تحقيق هذا المثالى، كما يصف أثر العلاقة المرأوية بالإغواء فالصورة المرأوية تسحر الفرد وتغويه، وهى نقطة تحول وتطور، ولأن الفرد يحصل على سيطرة على صورته في المرأة، أي يحصل على ذاته ، وهكذا فإن ما يحدث إذن هو الحصول على السيادة أو السيطرة على ذاته .
وتعطى الصورة المرأوية فعليها على الأقل معاً بوصفها كاملة الأمر الذى يستشعره الفرد على أنه سيطرة مثلى وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم الجسد الأمثل أعني مثالية الأنما.

هذه الصورة التي يراها الفرد في المرأة تشبه "صورة السيد" وتحتل لديه بصورة "الموت" فالرجل يمكن أن يوجد في حضور السيد المطلق فهو في حضرته منذ بداية حياته من حيث أنه خاضع لهذه الصورة.

إن ما يربط المتخيل بالموت هو الاغتراب في الصورة أعني في "السيد" ومن ثم فإن مفهوم الاغتراب هو المفتاح الذي تفتح به أسرار غريرة الموت.

إن نظرية "لاكان" في وظيفة المتخيل (تأثرت إلى حد بعيد) بعلم الحياة في دور ميكانيزمات الإدراك على سلوك الحيوان.

فالطفل الإنساني يولد ولديه قصور شديد في جانب التأثير الحركي، فالطفل إذن يولد في حالة من عدم النضج، وأن وظيفة المرأة بالنسبة للاكان هي وظيفة "إيماجو" (١) وهي التي تستعيد علاقة فيما بين الكائن والواقع، فيما بين العالم الداخلي للفرد والعالم الخارجي.

فبالإنسان يولد حالة جسدية غير ناضجة كما أن جسده مقطع مبعثر.

هذا وتنتمي نزعاته البدائية بحالة من الفوضى الشاملة ، إلا أنه من خلال صورة شخص آخر يلمع الوليد بإشارة على تكامل جسده ويحصل على أول قدر

من التحكم في حركته وتصبح مرحلة المرأة موحدة للجسد الممزوج، ومن ثم فإن وظيفة الإيماجو هي وظيفة التكامل والتوحد بالإيماجو للجسد البدائي ينظم الحياة الداخلية التي تتميز بالفوضى وذلك بحاله الوليد إلى وحدة مثالية بالإضافة إلى أنها توفر أساساً للثبات إذ أنها تمثل نقطة محددة ثابتة في تنظيم الخلط الداخلي للوليد.

فيشراته الوليد على ذاته تتميز بالفرح والسرور وهو سرور ينبع عن استبقاء التأثير الحركي والتكامل الجسدي الذي لم يتحقق له بعد في الواقع، فالمتخيل من ثم يصبح قوة أو سيطرة في المقام الأول كما أن تخيلات القدرة المطلقة السحرية والضعف والسيطرة وكوته أصبح فريسة إنما هي أساس البناء المتخيل.

إن منطق المتخيل والحال هذه إنما هو منطق مزدوج الحد، وهو أن يعمل وأن يعمل به وهو ما نخلص منه إلى أن وظيفة المتخيل لدى الإنسان تذكرنا بعikanزمات الشراة الإدراكية لدى الحيوان وأن آثارها المحددة تنتج عن قصور في النضج الأساسي لدى الإنسان.

إذا ما كان تكامل إيماجو الجسد يحقق دافعاً أساسياً للسيطرة لدى الإنسان فإن الإيماجو بالنسبة للأكان إنما هو موضوع نفسى متعميز فالإيماجو هو الموضوع الأساسى فى علم النفس بنفس القدر الذى تخدم به فكرة غاليليو الخاصة بالقوة الداخلية للمادة بوصفها أساساً للفيزياء.

٢- العلاقة بين الصورة المراوية والتخيل

يستخدم لاكان مفهوم المتخيل ومرحلة المرأة لمراجعة مفهوم الدافع عند فرويد، هذا بالإضافة إلى التفكير مرة أخرى في مفهوم الآنا الذي يعتبره متخيلاً بالضرورة في جوهره.

وفي هذا الصدد يفترض لاكان أن الدافع يوجه أولاً نحو الشكل لا نحو المحتوى مما يفترض معه أن الموضوع إنما هو شيء طارئ أو عابر ، فالدافع الإنسانية تنزلع من حقيقة أن الوظيفة المتخيلة لا تتجه نحو خصائص موضوع محدد بل تتجه نحو صفات المقايرة بوصفها موضوعاً وأن وحدة المتخيل أى البشّاط(٢) هو الأمر المنافع أو المفيد بالنسبة لحالة الفوضى التي تب�م بها الحياة العزيزية للطفل.

فالإشباع لا يرتبط فحسب بقرب الموضوع وإنما يرتبط بالخبرة الخاصة

بالوحدة والتعيين الذاتي^(٢) بالتعرف على ذاته بوصفها موضوعاً.
الأمر الذي دفع لاكان إلى التعليق على إشارة فرويد إلى "الشيء" قائلاً إن
الإنسان يراوده طيف "الشيء" فهو يحلم باستعادة الموضوع المفقود القديم
 واستعادة المصدر الأصلي للامتناء التام.

إن نظرية مرحلة المرأة تقترب وجود شئ يربط بين كل من الوصف
المتخيل لشيء ورغبة الإنسان التي تنتو إلى استعادة الموضوع الذي لم يحصل
عليه إطلاقاً. هذا الموضوع الذي يوجد فحسب في شكل سرابي بل يود أفقياً
بوصفه ظلام سراب.

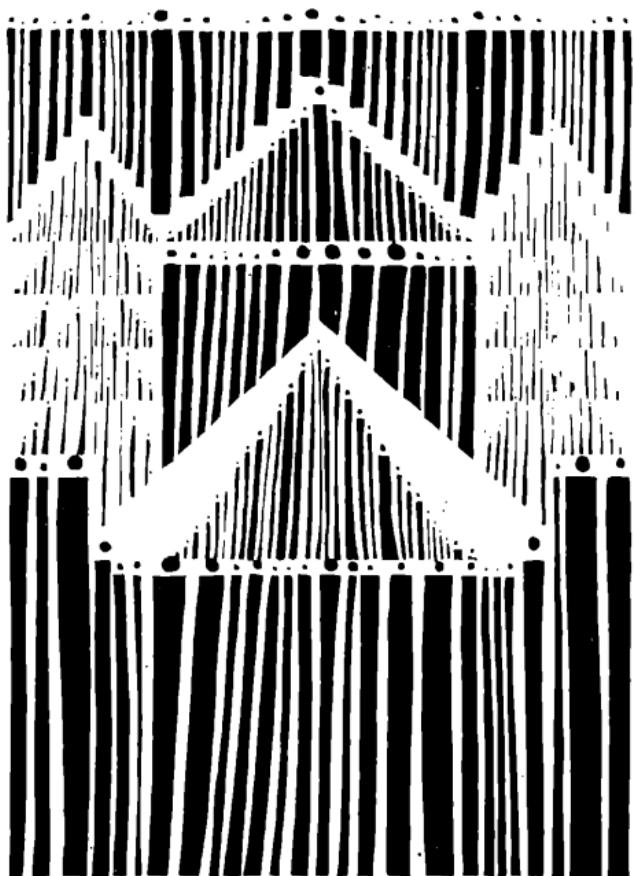
ويستخدم لاكان مفهوم المتخيل^(٤) ومرحلة المرأة لإعادة فهم وصياغة مفهوم
فرويد عن الدافع وبالمثل إعادة فهم فكرة الآنا. وبالنسبة للاكان فإن الآنا متخيل
بالضرورة والتعارف على الإيماجوات البدائية الخاصة بمرحلة المرأة يوفر أساساً
لفهم ما أطلق عليه فرويد اسم التعيين الذاتي الأولى.
وبالمعنى الكامل للمصطلح في تراث التحليل النفسي، أعني التحول الذي
يطرأ على الفرد حينما يتمثل^(٥) صورة ما.

والآنا عند لاكان يتшибيد في علاقة بجشتالط بصير أو بایماجو الجسد، ويطلق
عليها لاكان اسم نظرية في نشوء الآنا، وهذه النظرية يمكن اعتبارها نظرية في
التحليل النفسي من حيث إنها تعالج علاقة الفرد بجسمه في سياق تعينه
الذاتي بایماجو.

والظفل إذ يركز عينيه على وجه أمه فإنه يتحقق - وكأنه يفعل السحر - وجه
أمه من بين خضم الغوضى التي تحبط به "السحر" خاصية أساسية يؤكد عليها
لاكان في ظاهرة تشيد الآنا في تحد فتات الوليد أو القطع المتناثرة لجسمه
بالمقدار الذي يسحر به.

. والآنا يتшибيد بناء على أساس من صورة الجسد ويميل نحو إعادة نسخة هي
طبق الأصل من اتخاذ هذا الجسد، ويؤكد لاكان أن الوظيفة المنسجمة الوحيدة
للوعي يدت تكون في إمساك المتخيل بالآنا في انعاكسه المراوي، هذا ونجد
لاكان لا يكل في الإصرار والتاكيد على الآنا إنما هو موضوع ما.
ومن خلال القدرة على توفير الوحدة والثبات الخاصة بالشكل فإن الجشتالط
يضع أساساً لتشابه محدد فيما بين المعرفة على الموضوعات وبين هوية الآنا.

. ومن أجل تشيد علاقة بموضوع لابد وأن يكون هناك أو لا علاقة ترجسية بين
الآنا والأخر هذا بالإضافة إلى أنها توفر الأساس الذي لابد منه لأى موضوع وهذه



الأطروحة توفر الأساس الضروري للحياة النفسية في شكل تساو عميق فيما بين الآنا والآخرين والمواضيعات في العالم الخارجي.

إن الآنا ووظائفه في نطاق الاقتصاد النفسي يرتبط إلى حد بعيد بالدروافع البدائية، وأن كل ما ينتمي إلى الآنا يدخل في نطاق التوترات المتخيلة وهي مثلها مثل كل التوترات الليبية الأخرى، ويقع الليبيدو والآنا على نفس الناجحة وفي العلاقة الشبيهة التي يثبت فيها الإنسان على نفسه صورة يمكن أن تجد طاقة وشكل تنظيم فيها الشهوة.

إن الإيماجو أو شكل الآنا يسعى للاحتفاظ ببنائه متمسكاً في علاقة من تلك العلاقات المختلفة التي يدخل فيها في كل مرحلة من مراحل التطور، ومن ثم فإن الإيماجو يتسم بالثبات الزماني، كما أن اللحظة "الترجسية" لدى الفرد توجد في كل مرحلة من مراحل التطور النشوي وكل درجات إنجاز الفرد.

ونرى أن نظرية لاكان عن النشوء المتخيل للأنا في المرأة تتوافق تماماً مع أفكار فرويد عن طبيعة ونشأة "التجويسية" في حد ذاته إذ اعتبره محوراً أساسياً في تكوينه لنظرية الآنا في العلاقة المرأوية. كما أن اختيار المصطلح في حد ذاته يشير إلى فهم عميق للمكونات الخاصة بالسيمانطيقا عند فرويد. كما تناول فرويد سيكلوجية الجماعة وتحليل الآنا والتى يتعرض فيها لموضوعات ترتبط مباشرة بفكرة لاكان عن المتخيل ويبعد للقارئ وكأن هذا الكتاب يمكن أن يترجم أفكار لاكان صلحنة فقد أظهر فرويد دور الولي أو الانبهار حيث يbedo الفرد وكأنه منوم تنديماً مقنطاسياً في ارتباطه بالجماعة، فالانبهار هو أساس وظيفة "أن ينظر الفرد وأن ينظر إليه" وأن ثورة المذوم تكمن في أنه يطلب من الفرد أن ينظر في عينيه، من ثم فإن الطريقة التقليدية في التنشئة إنما هي (النظرة) وهذه القوة في أن ينظر الفرد وأن ينظر إليه، أعني أن قوة المتخيل هي العنصر الأساسي في تكوين الجماعات، وأن النظر على وجه الدقة هو المصدر الأساسي للخوف بالنسبة للشعوب البدائية.

٣ - اقتراب الآنا عن نفسه:

إن ما يهمنا في هذا الصدد هو تعريف لاكان للأنا على أنه بناء (صرح) متخيل وأن الآنا لا يمكن أن يهم على أنه نسخة طبق الأصل من الفرد، يتبين التفرقة بين الآنا والفرد.

أى التفرقة بين ضمير المتكلم المنفصل آنا والأنا ولأن الآنا متخيل فهو إذن بناء وهو (يابع على الاقتراب) كما أن الخلط بين الذات والأخر في المتخيل

يشكل البناء الأساسي لرغبة الإنسان في رغبة آخر، فالإنسان كما ذهب هيجل هو رغبة في رغبة آخر.

والاغتراب نوع من العبودية أما العدوانية فهي تعبر عن رفض العبد قبول القهر، والاغتراب هو في نهاية المطاف اغتراب الذات عن الذات. وإن ما هو مفترض ليس العلاقة بالانا البازغ من اثنا اخرى وإنما هو اغتراب الفرد المشروع في وجوده عن اثناه.

أما مفتاح مشكلة الاغتراب المتخيل فتكمّن في فهم ما يعني بالنسبة للفرد من أن يتكون بوصفه منافساً لذاته

إن وظيفة الإيماجو وظيفة مغربية من حيث إنها تقيم التكوينات البدائية للهوية النفسية على حساب رفض جزء من قوة الكائن وأن تكوين البناء وديناميته يحمل معنى مزدوجاً فهي مقسمة فيما بين الفوضى الخاصة بالغرائز التي تبقى خارجة عن الآنا والاستثمار الجزئي في وحدة متخيلة.

وهكذا فإن التوتر المغرب الذي ينشأ فيما بين الكائن وهويته المتخيلة على الحياة النفسية للفرد ويرحلها فيما بعد وهكذا فإن هذا التناقض فيما بين الآنا والفرد يستمر طوال الحياة.

وإذا كان لاكان قد وصف الآنا على أنه متخيل فإنه إضافة عليه وظيفة المجهلة فالمتخيل يتضمن علاقة لا توصف بأنها معرفية وإنما هي علاقة قوة وتفوّق قوة Power أما المجهلة فتشير إلى بعد مستبعد أو مرفوض.

والاغتراب عند لاكان يشيد المتخيل، وهكذا فإن الهوية النفسية في مرحلة المرأة يمكن أن تنشأ وتبقى على ذاتها باخضاع الطاقة الليبية إلى تفريعات متشعبه فالمتخيل يحرك ويعمل الدوافع البدائية ولكن لا يفعل ذلك إلا باستبعاد جزء من الطاقة تحرك وتنشط الجسد.

وتتجدد الاشارة هنا إلى أن جوليا كريستيفا قد قدمت مفهوماً مماثلاً يتضمن تشيد الذات بواسطة رفض الذات واستبعاد الذات أثنا أبصق نفسي" وأنزل نفس في ظل نفس الحركة التي أدعى أنثني أشيد بها" وهكذا فإن "كريستيفا" ترى أن ما قد رفض وتبقي في تشيد الآنا يتخذ صفات القمع والغرابة المقلقة والغيرية غير المحتللة التي يسم بها لاكان الواقعية، وبكلمات "كريستيفا" أن تكون فرداً قادراً على التعامل مع الموضوعات لا يتحقق إلا بإقامة مجال التحقيق أو الإذلال أو الاستبعاد.

٤ - الحضور الغياب المراوى و بدايات انبثاق الوعى:

إن الرغبة^(٦) تتحقق في الآخر كما أن جوهر لحظة المرأة هي اللحظة التي يتمثل فيها الفرد أنه . ولكنه لا يستطيع أن يتمثل أنه إلا عندما يتعدل وضع الأرجوحة ويستبدل أنه بالرغبة التي يراها الآخر . ومنذ هذه اللحظة فإن رغبة الآخر . ومنذ هذه اللحظة فإن رغبة الآخر وهي رغبة الإنسان تدخل في العلاقة الرمزية "أنا وأنت" أى تدخل في هذا الاعتراف المتبادل وتعالى إلى مستوى القانون.

ومن ثم فإن الرغبة توجد قبل اللغة وتسقط وتغرب في الآخر . وتوكد نفسها في شكل مناسب مع الآخر من حيث أنه حاصل على رغبة الفرد.

هذا ويشير لاكان في الحلقة الدراسية السابقة الإشارة إليها ص ١٧٢ إلى أن فرويد قد وصف المازوخية الأولية في (اللعبة حفيده) حينما وجد معنى للعبة في محاولة الطفل الذي يبلغ من العمر ثمانية عشر شهراً داهمته مشاعر مؤلمة لغياب أمه (الموضوع الحبوب) ويقول فرويد إن الطفلأخذ بزمام الموقف وتناول الغياب والحضور في حد ذاتهما واستمتع بالتحكم فيهما فالمازوخية الأولية تبعاً للأكان تقع فيما بين التخيل والرمزي . فالطفل كان قد نطق بكلمتين هما بعيداً وهنا حينما كان يلعب بالكرة فيقذفها ثم يستردها . وهنا نجدنا أمام وأول تعديلات لغوية متناقصة يتعالى الطفل بها إلى المستوى الرمزي ويأتي بالغياب والحضور ويتحكم في الأشياء بالقدر الذي يدمّرها أيضاً.

وفي هذا الصدد يقول مصطفى ذيور في مقاله "جدل الإنسان بين الوجود والافتراض": إن لعبة الغياب والحضور يأخذ الطفل في يده بزمام الموقف فيجعلها في لعبته تقريب عن نظره على نحو رمزي ويقصيها سيكولوجيا - ينفيها - ثم يبعثها من جديد وهكذا يسيطر على الموقف الذي كان يستثير فيه الشعور بالأسى والتمزق ، ويصبح في لعبته فاعلاً إزاء موقف يكاد يذهب وهو في حالة سلبية لا يملك من أمره شيئاً، فيقتصر بمحض إرادته هذا الذي كان يشققه ويكاد يشعره بغيابه هو المصاحب لغياب أمه، من حيث أن الطفل يتعين أنه في السن المبكرة كما كشفت ذلك بحوث التحليل النفسي وقد قام الدليل على صحة تفسير اللعبة بأنها لعبه الغياب والحضور عندما حدث يوماً أن بقيت الأم عدة ساعات خارج البيت فحياتها الطفل عند عودتها بقوله: "البيبي (الطفل الصغير ذهب)".

وقد اتضاع مدلول عبارته على ضوء ما فعله الطفل أثناء غيبة أمه الطويلة فقد عثر على وسيلة للاختفاء هو نفسه: ألم تتضمن روبيت لصورته في المرأة

فقدان نفسه من حيث أن استبعاد الآخر (الصورة المرأوية) يتضمن استبعاد الذات، حتى إذا وقف الطفل وظهرت صورته من جديد أثند فإن استحضار الذات يكون بوصفها خارجة عن نفسها على نحو ما، إذ أنها ترى نفسها عنده بوصفها آخر أو بوصفها مفتربة في آخر.

هكذا ثلتقي بدايا لكتيك هذه الواقعية العينانية "هيجل ذو الطابع المجرد" - السابق ذكره - يحدد الوعي بذاته بوصفه انعكاسات مرأوية يتحقق وجوداً مفترباً معاً في علاقته بوعي بذاته آخر.

ولنعد مرة أخرى إلى لعبة البكرة والخيط: لعبه الغياب والحضور لتعلم من كشوف التحليل النفسي أن التعبين (التوحد) بالمعتدى حيلة من حيل الدفاع المألفة للسيطرة على الخوف من المعتدى.

فالطفل في لعبة الغياب والحضور يقوم بدور المعتدى أي الأم بوصفها مصدر شفاعة، وافتقاده نفسه من جراء غيابها فهو إذن الذي يقصى الآخر (آمه) فيفرغ بذلك غضبه من خلال تبادل الأدوار وكان لسان حاله يقول "حسناً لست في حاجة إليك فانا اقصيك بنفسك" على أن أهم ما في لعبه الغياب والحضور إنما هو ضرب من الانجاز الثقافي من حيث الطفل يفلح من خلال لعبته في تحقيق إقلاع عاطفي عن مصدر الشبعان وقبول التخلّى في موقف رمزي عن الرغبة الفجة التي يحكمها مبدأ اللذة والسير قدمًا من خلال الرمزية نحو النضج والحدس العميق.

وفي موضع آخر يعلق لakan على لعبه الغياب والحضور بأن فرويد في ومضة من العيقرية كشف لنا ما يمكن أن نعتبرها اللحظة التي تتحول الرغبة فيها إلى رغبة إنسانية وهي ذاتها لحظة ميلاد الطفل في اللغة ويمكنا أن نفهم أيضاً أن الفرد لا يسيطر على عوره في اتخاذ له قحب - وهو ما يريد أن يقوله فرويد - وإنما يرفع رغبته إلى قوى ثانية، فإن نشاطه يدمّر الموضوع ويجعله يظهر في (الاغضاب) - بالمعنى الحقيقي للكلمة من خلال الصوت - في توقع الاستفزاز لغيابه وحضوره.

وهكذا فهو يحول المجال السلبي لقوى الرغبة إلى مستوى تصميم فيه موضوعاً في حد ذاته، وهذا الموضوع، باتخاذه شكلاً مزدوجاً في التعبير الرمزي الأولى، يعلن لدى الفرد التكامل للقوتين - مما يعني ببساطة ، دخوله من باب له وجوده السابق للصوتينات تكون لغة - والتي توفر ببنائها المترافق، ولذلك فإنه يدخل في نسق الحديث العياني لمن حوله، وهكذا فإنه يتلقاها (الصوتينات) من الخارج وهكذا فإن (بعيداً - هناك) منذ البداية تسهم في وحدته.

إن رغبة "الطفل الصغير" تصيب رغبة الآخر أي رغبة أنا آخر يسيطر عليه وتتصبّع رغبة الآخر من الآن فصاعداً عذابه وشقائه هو سوء لجا الطفل إلى رفيق واقعي أو متخيّل، إذ أنه سيراً يطبع سلبية حديثة وبالمثل بنداته، وذلك لأنّ حينما يقول "بعيداً" فإن ذلك لأن الموضوع "هنا" وحينما يقول "هناك" فلن

الموضوع غائب ولأن نداءه لديه القدرة على جعله ينزلق لذا فإنه سيبحث في تأكيد مقص استفزاز رجوع الموضوع إلى هذه الرغبة فالغياب يستثار بواسطة الحضور الذي يستثيره الغياب ، فالرمز يلقي وجود الشيء مما يفتح الباب على مصراعيه للسلبية وتكمن المازوخية الأولية في السلبية البدائية التي توجد في إقماء الأشياء . أو بمعنى آخر قتل الشيء فالحدث هو طاحونة الهواء التي تعبر عن الرغبة الإنسانية في نسق اللغة، ولا يسعنا في هذا الصدد إلا أن نستعيض قول الفلسوف الفرنسي باسكال إن الشكل يحمل الغياب والحضور والذلة واللام .

إلا أن الطفل بعد أن رأيناً ينتهي في سن ثمانية عشر شهراً لرويته صورته في المرأة ها هو يبدي سلوكاً مختلفاً تجاه صورته بعد فترة من نموه مما يشير إلى غياب المظاهر السابقة .

فالظهور المفاجئ يشير إلى حركة سيطرة أو تحكم ولعب أدواتي (السينما رقم ١٦٨) ولتفسير ما قد يستخدم لakan مصطلح الاستدماج ويفسر لakan الاستدغال بأن عملية تشبه القلب للفرد افما كان بالخارج أصبح بالداخل وطالما كان الاب في الخارج يصبح الآنا الأعلى في الداخل .

وإن لحظة اختفاء الانعكاس المرآوي تمثل لحظة الأرجوحة الخاصة بالنمو النفسي . ويمكننا ملاحظة ظاهرة العبرية التي نرى فيها الطفل يستشعر وكأن نشاطه هو ونشاط الآخر متساويان ونراه يقول مثلاً ضربني فرانسوا رغم أنه هو الذي ضرب فرانسوا فالطفل حينما يبتهج لصورة في المرأة ذاته يتمثل تحكمها لم يكتسب بعد (لم يحصل عليه بعد) وذلك من خلال اتخاذ صورة الآخر ، لكنه الآن يبدي مظاهر سيطرته الكاملة من داخله فقد حدثت النقلة في الأرجوحة (صفحة ١٦٩ سيمنار ١٧) وإن علاقة الفرد بمثابة - الآنا الذي يدخل من خلالها إلى الوظيفة الرمزية فإنه يتعلم كيف يتعود على ذاته بوصفها شكلاً ويمكن أن تتراجع وفي كل مرة يتفهم الفرد ذاته على شكلة آنا متحدث ، وفي كل مرة يؤكد ذاته على أنها واقع في قوامه وفي سكونه فإن رغبته تسقط بالخارج مما يفسر استحالة تواجد البشر معاً .

ولحسن الحظ - كما يذهب لakan - فإن الإنسان يسكن عالم الرموز أى عالم من يتحدث ، فالرغبة قابلة للتعبير عن نفسها والتعرف عليها ودون حدوث ذلك فإن كل وظيفة إنسانية تتلاشى في شكل رغبة غير محددة لدمير الآخر بما هو كذلك وعلى العكس ، فإنه في ظاهرة الآخر ، يظهر شيئاً يسمح للفرد مرة أخرى بأن يستعيد ما تم استقطبه وأن يستعيد تكامله بصورة مثالية - للآنا - وذلك في كل مرة يحدث استعادة للتمثيل البهيج لمرحلة المرأة على مسارات متشابهة ، وفي الصب ، وهي في صعيمها مختلفة عن الطرح فهى لا تحدث فجأة وإنما ينبعى توافر عدة شروط يحددها تطور الفرد وتنشئته وتحظى لها في الآنا نفسه

ذلك أن حالة الحب كما عرّفها لakan (صفحة ١٤٢) إنما هي ظاهرة تختل مكانتها في مستوى التخييل وهي في الآن نفسه تستتر إغواء صريحاً للمرزمي، إنه نوع من الفناء، فيه إزعاج لوظيفة الأننا - المثال ، ويكتفي أن الحب يعيد فتح الأبواب للكمال، وهو الأمر الذي بينه فرويد بلا مواربة.

٥ - ما هيّة الوعي بذاته:

يقول مصطفى زبور في مقاله جدل الإنسان بين الوجود والاغتراب: "لاشك أن مفهوم "الوجود" و"الاغتراب" يحتلان مكان الصدارة في الفلسفة المعاصرة وأن الاغتراب - بمعنى خاص - هو المشكلة الأساسية في علم النفس المرضي بعامة ، والتحليل النفسي بخاصة، ويرجع الفضل في إبراز مفهوم الاغتراب على المستوى الميتافيزيقي والعياني معاً إلى هيجل ومن ثم فينبغي العودة إليه في كل محاولة لدراسة هذا المفهوم.

ويلتحق مفهوم الوجود والاغتراب التحامياً متكاملاً في جشطالت يفقد معناه بل كيانه بغير مفهوم الديالكتيك الذي يلزم عنه التواصل بين الذاتي (بين ذات وذات أخرى) أي وجود الإنسان بما هو إنسان. (ص-٢٣، في النفس).

والسبب في نشأة الوعي بذاته ليس التأمل في موضوع ، ليس (أنا أفك) لأن التأمل أو التفسير يستفرق في موضوعه فلا يتاح للمتأمل أن يرتد إلى الوعي بذاته. الوعي بذاته هو الرغبة في رغبة ، هو الرغبة في رغبة الآخر، أن تكون قيمة ترغيبها رغبة آخر. أن يعترف هذا الآخر بي بوصفه قيمة في ذاتها مرغوبة منه.

عبارة أخرى فإن (الرغبة الإنسانية) أي الرغبة الخالقة للوعي بذاته للواقع الإنساني إنما هي في نهاية الأمر دالة (متوقفة) على رغبة في الاعتراف من قبل آخر يصاحب الرغبة، أما الوعي بذاته فلا سبيل إليه من خلال تواصل بآخر فيكشف الوعي بذاته بواسطة وعي بذاته آخر. الوجود إذن وجود الإنسان بما هو إنسان تخلقه الرغبة في رغبة على النحو الذي بيننا، لأنها رغبة وبوسعي أن - أقول أرغب في رغبة فانا موجود دون إلى "إذن" (هذه الصياغة لم ترد لدى هيجل وقد تكون قرأتها لدى أحد شراحه أو لعلها فرضت نفسها على ذهنني أثناء الكتابة) من حيث إن الوعي بذاته معاشر في هذه الرغبة، هذا ما يسفر عن ديداكتيك "فنولوجياً الروح" في تعريف الوعي بذاته، وهو تعريف عياني أبعد ما يكون عن التجريد يناظر ما تسفر عنه كشف التحليل النفسي التي يمكن أن نجملها في أن فرويد عرف الإنسان بلغة رغبته مخالفًا في ذلك أرسطو الذي عرف في "منطقه" بلغة الإنسان العارف.

وأكثر من ذلك فإن هيجل يبرز وجهًا آخر للرغبة الخالقة للواقع الإنساني

في أن الإنسان إن هو إلا ما يرغب فيه الآخر، أى أن ما يجعل موضوعاً ما ، محظوظ برغبته، هو (وساطة) رغبة آخر، هو أن الآخر يرغب هذا الموضوع وهو أمر مأمول. لذا في التحليل النفسي في ذلك الموقف المثلث المكون من الطفل والوالديه وما يتضمن به من مشاعر المنافسة والغيرة تلك "الغيرة" التي يعرفها عالم النفس الفرنسي الراحل هنري فاللون بأنها تعاطف معزب على أن وجودي وقد عثر على الوجود داخل الاغتراب في الغريب الآخر.

حقاً إنه ليس اغتراباً شاملاً من حيث أن الآخر هو "أنا" آخر ولكننا نلمس حتى قبل أن نوغل في فنون نولوجيا الروح الديالكتيك بين ذاتي خالق أنا - الآنا الآخر خالق وجودي الأمر الذي يذكرنا بقول الشاعر الفرنسي رامبو أنا أكون آخر نحن هنا أمام مفهوم الأخرية أو الغيرية في الآنا والذى يشير إلى التناقض المزدوج في إصلاح المأثور.

ويطلق هيجل على هذا الموقف "اللامتناهى" لأنه يتضمن دالة مزدوجة. يقول هيجل : يوجد بالقياس إلى الوعي بذاته وعي بذاته آخر (وهذا الأخير) يتبدى للوعي بالذات من الخارج، يعني أن وجودي بوصفه إلا يقتضى أن أحد آخر إلا أن الوعي بذاته يفقد نفسه لأنَّ يجد نفسه بوصفه ماهية أخرى أى آنني إذا وجدت إلا آخر فقدت نفسي من حيث أنى أجد آنني بوصفه آخر ويلزم عن ذلك ازدواج المعنى وإن الوعي بناء على ذلك يعني الآخر لأنَّ لا يرى بوصفه ماهية وإنما يرى نفسه هو في الآخر.

ثمة إذن سباق لامتناهٍ حيث لا يلحق الوعي بذاته نفسه، وإذا ما حاول الوعي بذاته أن يفني الآخر فإن لذلك معنى مزدوجاً.
أولاً: عليه أن يفني الماهية الأخرى المستقلة حتى يحصل على التعين بذاته بوصفة ماهية.

ثانياً: ولكنه بناء على ذلك يفني نفسه من حيث أن الآخر هو نفسه.
على إن الإفناه ذا معنى مزدوج لوجود الآخر تى المعنى المزدوج، والإفناه فضلاً عن ذلك فيه عودة ذات معنى مزدوج إلى الذات نفسها ، وذلك:
أولاً: لأن الوعي بذاته يبعث نفسه بذلك الإفناه أى يصبح من جديد عدل - نفسه بإنفناه وجوده الآخر.

ثانياً: فهو يعيد إلى نفسه الوعي بذاته الآخر لأنَّ كان موقفاً بذاته في الآخر.

إنه يفني كيانه في الآخر وبالتالي يرد إلى الآخر حريته واستقلاله فيصبح آخر حقاً.

إن دialectik الوعي بذاته في علاقته بوعي آخر، ضمور على هذا النحو بوصفه عملية يقوم بها أحد الوعيين ولكن لابد أن تتم هذه العملية من الوعيين معاً متبادلتين متازرين فإذا كنت سأتعرف على الوجه الآخر بوصفه أنا فينبغي أن أراه يفعل إزائي ما أفعله إزاهه.

وهنا نلمس فحسب ذلك التشابك بين وعييهما يرى كل منهما نفسه في الآخر، لكنهما يريان نفسيهما الواحدة في الآخر وبعبارة أخرى، إنهم (الوعياني) يعترفان بنفسهما كمعرفتين يتباينان الاعتراف.

غير أن ذلك لا يتم بغير تضليل مزير، تضليل حتى الموت يقيم أحد طرفي النضال سيداً والطرف الآخر عبداً، الأول لأنه يخاطر بحياته من أجل السلطة الخامسة ينتزع بها اعتراف العبد الذي يشتري حياته بعبودية معترفة بالسيد. إلا أن السيد (الآخر) باستدواجه الآنا الأعلى: سيداً في الداخل طاغية لا يكفي عن الاتهام .. لقد انتقلت علاقة السيد بالعبد من المسرح الخارجي إلى المسرح الداخلي.

وإذا عبرنا الآنا إلى "مرحلة المرأة" التي وصفها لاكان لوجذتنا لاكان متاثراً تثثراً شديداً بهيجل وبعلاقة السيد والعبد فعلاقة الفرد بصورته المرأة هي علاقة السيد بالعبد بنفس القدر الذي وصف به هيجل علاقة الوعي بذاته بوعي آخر.

وهكذا فإن مرحلة المرأة تشير إلى لحظة ميلاد الوعي بذاته ، لحظة تمثل الفرد لشكل هو صورته المرأة إذ يثبتتها بمعنى إنه يستدخلها فتصبح بداخله فيتارجع فيما بين إسقاطه لصورته في الخارج فتصبح الآنا المثالية وبين الآخر في الداخل فتصبح الآنا الأعلى.

٦- الصورة المرأة وتكامل صورة الجسد:

فالطفل الذي ينتقل من اللاوجود إلى الوجود من خلال الصورة المرأة، فقد كان في نقطة الصفر وأصبح فيما بعد في العد الأحادي؛ ولا يمكنه أن يميز الآخرين كأعداد متتالية إلا إذا تمكن من عد نفسه كواحد مميز وهذا العد لا يتوصل إليه من خلال إداركه لنقصانه أي ثاقص واحد وهي عملية ترميزية لقيابه فالرمز يعني غياب الشيء ويفضل مخاطبة الآخر وله واعترافه به ينتقل من نقطة الصفر إلى العد الأحادي للتعين الذاتي الأولى في المرأة التي تعتبر أساسية فت تكون نواة الآنا المخاطبة. فالآنا محورها الجسد وهذا الجسد لا يمكن إداركه إلا عبر التصور الذي تعكسه المرأة ورؤيتها للآخرين أمثاله ولهذا الاكتشاف قاعدة بيولوجية بالإضافة إلى آثاره النفسية فالحماممة مثلاً كما يقول لاكان لا تبيّض إلا عندما ترى حمامة على شاكتها مهما كان نوعها أو جنسها، فالآنا المخاطبة على نفس المنوال لا تكون نواتها إلا بعد مشاهدة الطفل لصورته في المرأة فهو يتعمّن بها، ويكون هذا التعين النقلة الحقيقة من حالة التجزئة الجسدية التي كان يعيشها الطفل- قبل مشاهدة الصورة المرأة- إلى الوحدة والكمال لصورة الجسد.

وهذه الصورة المكتملة لجسمه تسبق نعوه ونضجه الجسدي في الواقع. فهو يحقق عبر اكتمال هذه الصورة التي يعتنقها وثبتها سبقاً زمنياً يحقق له حداً

فاصلاً بين تجزئة كان يتخيط بها واكتتمال يصعبه إلى الوصول إليه. وهذه الصورة المتمثلة أمامه تصبح الآنا الذي يتعين به. أي في نفس الوقت الذي يعتمدها كركيزة بداخله، يسقط شكلًا في الخارج ويحدد مكانه في الفضاء بين معالم الأشياء الأخرى التي يكتشفها والآخرون أمثاله الذين ينافسونه، وهي تمكنه أيضاً من احتواء مخاوفه الناجمة عن إدراكه لواقعه السابق المجزأ، والدليل على ذلك هو ماتبين لنا من الخبرة، التحليلية عندما يتوصل التحليل إلى تحريك الدوافع العدوانية الدفينية فتظهر أحلام لأوصال جسد ممزق أو ما يحدث عند الذهان من شعور بانفصال أعضاء جسمه عنه.

(عدنان حب الله، التحليل النفسي من فرويد إلى لakan- صفحه ٩١).

ويقول لakan «مرحلة المرأة هي مأساة من حيث أن الاندفاع الداخلي يجعل الطفل ينتقل من العجز الداخلي إلى التخطي وهو بالنسبة للذات المخونة بفهم التعبين الذاتي الفضائي يمكن التخيلات كى تتبعى من صورة جسدية مجزأة إلى شكل يمكن تسميتها بعملية تجذيرية لكليته».

٧- ويمكن تقسيم مرحلة المرأة إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى:

حيثما يدرك الطفل صورته في المرأة فيرى ذاته منعكسة بوصفيها كائناً حقيقياً يمكن الإمساك به أو الاقتراب منه، فإنه يبدي أمام هذه الصورة إشارات مرحلية إلا أن كل شيء يبدو أنه يشير إلى وجود هذه المرأة. وهذه الصورة هي صورته التي يتعرف عليها بوصفها خاصة بأخر، وإن كان العكس صحيحاً إذ أن صورة الآخر هذه تدرك على أنها تلك الخاصة بجسمه...

المرحلة الثانية:

يدرك الطفل أن الآخر في المرأة ليس كائناً واقعياً وإنما مجرد صورة ولا يسعى للإمساك بالصورة أو البحث عن الآخر خلف المرأة لأنه يعرف أنه لا يوجد شيء وراء المرأة.

وأما المرحلة الثالثة:

فهي التعرف على الآخر ليس فحسب بوصفه صورة وإنما لأن الآخر حاصل صورته، فالطفل يعرف الآن أن الانعكاس في المرأة هو صورة وهذه الصورة هي هو وعبر هذا الجدل بين الكائن وبين الصورة يتحقق الظفر المشيد بواسطة

الصورة الكاملة التي تستيقظ الحصوص على وحدة الجسم ويتبين أن هذه الصورة الكلية للجسد تعد مشيدة لهوية الفرد بواسطة الوسيط للجسد الحقيقي.

في محاضرته في زيورخ رسم لاكان هذا الشكل تحت عنوان *Ideal Je/Ideall Ich* وهي ترجمة غير دقيقة للمصطلح الألماني *Ideal/Ideall Ich* الخاص بفرويد والواقع أنه يتبين روبة هذا التعيين الذاتي الأول لمرحلة المرأة على أنه الأصل في كل التعيينات الذاتية الثانوية والأمر الذي يمكن تطويره في اتجاهين:

- النظرية اللاكانية في العدوانية، والاتجاه الجديد للتغيير الذاتي الطفلى.
- مرحلة المرأة تظهر لنا أن تشيد الفرد لا يحدث بسبب فعل يتخطى الإدراك فحسب ولكنه يتطلب بالضرورة تشيد صورة الجسد كمرحلة وسيطة.
- فإذا ما أردنا أن نتناول مرحلة المرأة في الاتجاهين إلى التغيير الذاتي واتجاه العدوانية فإن ذلك يقودنا إلى المتناظر التالية:

- يستيقظ الفرد نضجة *«تثله»* لشكل كل جسده في صورة خارجية على غرار ذاته، في مرحلة سابقة لفكرة *سكنها* الجسد.
- يتغير الطفل ذاتياً بهذه الصورة والتي ليست هي ذاته وإنما تسمع له زعمها بالتعرف عليها وهو التعرف الذي يتحقق على مستوى التخييل.
- وكما بيننا فإن التغيير الذاتي البدائي لمرحلة المرأة هو مصدر كل التغييرات الذاتية التالية للفرد، وأن انهيار البناء النفسي في الحالات الذهانية يحدث فيها انهيار البناء في صورة الجسد.

وهناك علاقة لاشك فيها فيما بين الرجل وصورة جسده والتي تبدو بنفس الوضوح في الأمور العامة العملية والاجتماعية في شكل طقوس الوشم التي درسها كلوديليفي شتراوس وكذلك طقوس الطهارة ومن خلال هذه العلاقات المحددة يمكننا اكتشاف معنى العدوانية.

- غالباً ما نرى في ألعاب الأطفال الكثير من الألعاب التلقائية والخيالية التي تتضمن قطع الرأس وشق البطن ويبعد أن العدوانية تتضمن علاقة محددة مع الصورة الخاصة بجسد الفرد نفسه أو بجسم الآخر، كما نرى في التصوير التشكيلي لجبريل يوشن المعذبون أو المتألدون والتمزيق والتقطيع في مجال السماء المشتعلة التي تذكرنا بتخيلاتنا الخاصة وبالآحلام التي تظهر إبان التحليل النفسي حينما يصل المريض إلى مستويات بداعية.

وكما يرى لاكان أن كل صور النساء والتمزيق وشق البطن التي تتبدى من بين الأشكال الخاصة بالإيماجوات البدائية تنتهي إلى بناء، وهذا البيان ما هو إلا تخيل الجسد المزق، وهنا أيضاً فإن التخييل البدائي يبدو بأنه ينشأ ثانية بواسطة عمل الصور التي تحتويها وإن هذه العدوانية الأولية التي اكتشفناها في اللاشعور في تخيل بداعي عن الجسد المزق يتمشى تماماً مع نتائج «ميلاني كلانني» في دراساتها «للوضع الاكتنابي» هذا الذي نراه منعكساً

في التخييلات.

- وبالمثل فإن النرجسية أن نضعها كمتلقي للطرق البنائية التي تسمح بفهمنا للكيفية التي يمكن للفرد بها أن يظل مثبتاً على صورة ساحرة مغربية لذاته - وقد حاول لاكان كذلك توضيح المازوخية البدانية وغريزة الموت من خلال دراسته لمرحلة المرأة.

وكل هذه الاتجاهات ينبغي فهمها في ضوء الوظيفة الأساسية للجسم بما هو كذلك يوصفه دالٌّ ويكتفينا في هذا المضمار اكتشاف الوظيفة الأساسية لهذا التخييل المرتبط بالجسد المزق في فهمنا للتخييلات العدوانية المعروفة جيداً بالنسبة للمحمللين النفسيين.

ث بت المراجع

- ١- جان لا بلاش، ج. ب، بونتالييس «معجم مصطلحات التحليل النفسي» ترجمة د. مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٧.
- ٢- عدنان حب الله: التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، مركز الإنماء القرمي، بيروت ١٩٨٨.
- ٣- مصطفى زبور: جدل الإنسان بين الوجود والافتراض في «في النفس» دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٦.
4. boothby, Richard: Death sesire in p sychoanalisis Routledge- Ny - London 1991.
- 4.Gennette, Gerard: figuees I editions au seuil 1966.
5. Kristeva, Julia: "soleil Noir: Depession et Melancholie, Gallimard, Pris 1987.
6. Lacan, Jacques: Seminar no:1-Trns. by Hohn forreser cambridge University pwess, N. y, 1988.
7. palmire, Jean Michel: La-can. collection psychoteque. edition univ. 1969.
8. Shneiderman, stuart: La can, the death of an intellectual Hero, Harvard University Press, N. Y1983.

شعر

ش

الديك والزهوة

محمد عيد إبراهيم

١- إشارة الوحش

فأبكي - مثل الزفاف
إلى من عذبني،

المكان
على نبضة عياء، وقداني
للسم
ثديك : أنتي من المزن..
إني أغار ، أغار
على حكتي
وهي تخلع ألوانها
كلما ضحكت،

فأبدا
مكوباً من يدي، وجديداً
إلى امرأة في الثلاثين

لا تخافي ، يا ملاكة
وادخلني -

الإقامة ، بنصف شجار
لأرفع صوتي
إليك ، ثم أكمل ما انقضى..
على الجانبين
تشققت حد البكاء،
ولم أنم
لتقطير روحه،

يا لهذى السحابة التي تجأر
على حبة الرمل

بيضاء ، كالأنبياء ،

يا ملاكـة خلصـي
ديـكـاً من الزهرـة

قد رأـيـتـ
ولـمـ أـكـنـ شـبـحاـ ،ـ لـأـعـرـفـ
ـأـنـ الشـجـاعـةـ مـاءـ
ـنـطـ فـيـ جـسـدـكـ ،ـ

٢ - لذة الريش عند الذبح

بنفس طعم القهوة المزيف
في "الأمفتيون" ، ١٩٨١
اتقلب القلب على نفسه
والثوى فمهـا من جـديـدـ

يريدـ أنـ يـطـرـقـ الـيـابـ
ـلـكـنـ فـخـاـ عـلـىـ رـأـسـهـ
ـشـدـ ،ـ كـانـتـ تـنـظـفـ لـهـ ظـمـاءـ
ـبـالـشـيـاعـ ،ـ وـتـحـلـقـ

ـحـلـمـتـهاـ لـيـصـبـرـ ،ـ هـنـهـ
ـنـهاـيـةـ الصـحـراءـ
ـوـامـتـاصـ الـوـهـمـ فـيـ الشـفـتينـ
ـعـلـ عـظـامـهـ تـبـتلـ بـالـضـحـكةـ ،ـ

ـالـضـحـكةـ الـأـوـلـىـ كـسـكـيـنةـ
ـالـرـوحـ فـيـ حـيـلـ الـحـيـاةـ ،ـ وـبـيـنـماـ
ـيـشـيـ اـغـتـالـهـ حدـ الـهـوـاءـ
ـفـحـصـيـ الـمـرأـةـ بـالـأـسـودـ ،ـ

ـالـلـيلـ كـانـ لـسـانـاـ
ـبـاـخـرـهـ عـرـقـ
ـوـهـلـاـكـ لـنـسـيـانـ
ـوـثـيـقـ ثـقـبـ الرـغـبةـ ،ـ

ـمـيـرـيـتـ فـيـ أـعـوـامـهـاـ
ـوـسـاقـيـنـ مـشـلـوـدـيـنـ تـرـكـ
ـكـالـحـسـامـ ،ـ الجـةـ ،ـ

ـكـسـاعـ عـلـىـ زـمـنـ
ـقـاطـعاـ جـنـتـيـ
ـبـحـفـيـفـ الطـفـاةـ
ـإـلـىـ هـجـعةـ المـرـمرـ ،ـ

ـأـنـتـ يـاـ مـنـفـيـ الغـرـبـ
ـلـدـهـبـكـ
ـشـهـقـتـيـ لـاـ تـرـازـيـ الـحـيـاةـ
ـوـحـضـنـيـ أـسـودـاـ
ـأـرـقـيـ الـمـيزـانـ
ـبـالـرـحـمـةـ ،ـ مـثـلـ إـلـهـ الـبـحـرـ
ـبـشـرـ مـقـبـلـونـ
ـوـأـقـالـ مـهـبـةـ ،ـ

ـالـبـخارـ
ـالـإـقاـقةـ
ـوـالـصـدـأـ
ـوـلـبـعـضـنـاـ تـاجـ عـلـىـ الـحـقـوـقـ ،ـ

ـكـانـ لـاـيدـ أـمـوتـ ،ـ
ـعـلـىـ الـأـرـجـحـ ،ـ غـداـ
ـلـكـنـ الـأـجـمـلـ ،ـ أـبـاعـدـ سـاقـيـكـ
ـبـمـثـلـ هـذـهـ الثـقـةـ ،ـ

ـوـبـوـدـيـ أـنـ أـتـفـسـ
ـكـالـرـيحـ فـيـ الـأـبـنـحةـ ،ـ
ـفـالـصـيـفـ طـالـ عـلـىـ الـبـلـادـ
ـوـبـطـنـكـ انـفـطـاتـ ،ـ



لا تضيء بليل هذا ،
يفطس الصيف في رأسها
والقبيلة تسحب الغطا ،
ظامان كتفها حجر
وإلى آخر الحفرة الخضراء

في باله ، أسقطت ظلها
والتمر مال
بقانون قيمه ، عنده
عطر ونار شائخة -

صمت ، كارتocab الغراب
للليل من جنة
بيضاء تطفو على

لم يصل دمه
إلى الركبة ، وبالباب /
المرجو ، وعضة الصدر
فوق القميص انطفت

ورق ملتهب ،
في سيارة الأجرة
رغم أنه أنجني
بيكاء اعتد بالاتهام ،
تأرجحت شجرة

كملاكة عادت إلى المصباح
تصرخ نعاجة
ودخان على قلبها :
ـ إن يأسى أملنا

جدل الآنا والآخر، أم جدل الآنا وذاته؟

د. ماهر شفيق فريد

منذ زمن وعدد من مفكرينا - زكي تجيب محمود وفؤاد زكريا مثلاً - يعبرون عن أنفسهم لاتصاف أغلب جهود ثقافتنا إلى نقد الأدب الإبداعي من شعر وقصة ومسرح وانصرافهم، إلى حد كبير، عن نقد الفكر الذي يمكن رواه كل هذه الأشكال من الإبداع. وتؤمن الدلالات إلى أن هذا الوضع قد بدأ يتغير، وإن لم يكن بالدرجة المطلوبة. ثمة كتب قيمة صدرت في السنوات الأخيرة تناقش أفكار زكي تجيب محمود وعبد الرحمن بدوي وتوفيق الطويل وأمير الوفا التفخازاني، وفي الطريق الآن كتاب عن محمود أمين العالم وأخر عن يحيى هويدى. وهناك مجلة «قضايا فكرية» التي يشرف عليها محمود أمين العالم، ومجلة «دراسات عربية وإسلامية» التي يشرف عليها الدكتور حامد طاهر، وتصدر عن دار العلوم، معقل المحافظة التقليدية.

وكتاب «جدل الآنا والآخر» الذي صدر منه شهرزور عن مكتبة مدبوبي الصغير من إعداد د. أحمد عبد الحليم عطيه، أستاذ الفلسفة المساعد بآداب القاهرة، آخر حلقة في سلسلة هذه المجلة الخصبة المتصلة. إنه، كما يقول عنوانه الفرعى: «قراءات نقديّة في فكر حسن حنفى في عبد مbladeه الستين» (وقد تأخر صدور الكتاب، إذ تقع تلك المناسبة في فبراير ١٩٩٥) وبشكل المجلد الأول في سلسلة يسميها محررها «رواد الفكر العربي المعاصر». وقد اشتراك في تحرير الكتاب - الذي يصل عدد صفحاته إلى أقل قليلاً من أربعينات صحفة - اثنان وعشرون باحثاً يتناولون جوانب مختلفة من فكر حسن حنفى: موقفه من التراث والتجديد، نقد العقل العربي، مشروعه المضارى، محاولته

تأسيس علم للاستغراب في مقابل الاستشراق، قراءة مفهومية للماركسيّة، إلخ.

رتب د. عبد الحليم عطية محتويات الكتاب على امتداد ثلاثة محاور أساسية تدرج تحتها أبحاثه هي: الموقف من التراث، الموقف من الغرب، الموقف من الواقع أو نظرية التفسير. وهو يهتم في هذا التقسيم بمشروع حنفي الفكرى ذاته، والاتجاهات. التي تتحرك فيها قرون استشواره. بصفة حنفى ذاته. في كتابه «من العقيدة إلى الشورة» (١٩٨٨). بأنه «فقيه من فقهاء المسلمين، أجدده لهم دينهم وأرعى مصالح الناس». هو - كما ترى - طموح كبير لا يدعى تواضعاً زائفاً وإنما يعلن التحامه بالدين والحياة معاً. وقد عكف حنفي - منذ ثلاثين عاماً على الأقل على صفحات مجلة «الفكر المعاصر» وغيرها. على هذه المهمة بدأ يستحق الإعجاب، إلى جانب جهوده المروعة في ترجمة سيبينروا ولسلج وفلسفلة المصوّر الوسطى المسيحيين وساتر وغيرهم. وترجمت هذه الجهود بكتابه الضخم «مقتنة في علم الاستغراب» (١٩٩٠) الذي يطبع فيه إلى محاربة الاستشراق بنفس أسلحته (وهو مزليق نجا منه إدوارد سعيد في كتابه المعرف) وبينما «علم» للاستغراب يقابله وبمحاذيه حنو التعل للتعل، ويستخدم - رعا دون أن يدرك حنفي ذاته - نفس استراتيجياتي العذائية.

عند الدكتور عبد الحليم عطية أن جهود حنفي الفكرية تقتل «جدل الآثنا والآخر». وحقاً هي كذلك في جانب مهم من جوانبها؛ ولكن المفارقة في حالة هذا المفكّر - الذي لا نزع على مضاه ذهنه، وتوجه سطوري بالفكر المخار العميق، وغزاره علمه، وبراعته المبدلة - هي أنه، فيما يبدوا لي، لا يحاور الآخر قدر ما يحاور ذاته. إن كتبه متاجنة باطنية متطاولة، وتفكير بصوت عال. ولكن تحدث عن الآخر. وهو لا بد فاعل. فاما ذلك بعد أن قتل الآخر وأصبح جزءاً من مكوناته الخاصة، ملحتاً إذا جاز التعبير، أو ذاتاً أخرى (أولئك إيجروا)، إن حسن حنفي. في المقيقة - أقرب إلى الفنان منه إلى الفيلسوف، بل أجرأ على القول إنه فنان ضل طريقه من رياض الشعر إلى فياني الفلسفة. وأقرب نظير له في هذا الصدد - رغم كل اختلافات الشكل والمنهج والمحتوى - هو برجامون، كلاهما - مع التسلّم بتفوق هذا الأخير على الأول بما لا يقاس - يعيش دراما فكرية ووجدانية باطنية تنبليبت بين أقطاب الفقل والوجودان، والإيمان والإنكار، والإيمان والصورة.

كتابات حسن حنفي - فيما يبيلو - مليئة بتعارضات كامنة، وتناقضات داخلية غير محلولة، أو ربما كانت غير قابلة للحل أساساً، لأنها تسعى إلى الجمع بين ما لا يجتمع، والتوفيق بين مواقف بينها من التبعاد ما بين تقد سببنترا التاريخي للكتب المقنسة وإيمان الأشاعرة بالمعنى الحرفي للكتاب. وخير من كشف النقاب عن هذه التناقضات في نظر حنفي هو الدكتور فؤاد زكريا، ذلك المفكر الذي ربما كان أصهى مفكرينا الآباءِ فكراً، وأثقبهم ذهناً، وأنشجهم روحًا، وأقربهم على مواجهة النتائج التي تؤدي به إليها مقدماته دون أن تطرف له عين (يتحدث زكريا عن «حلقة التناقضات الجنوية» التي تدور فيها كتابات حنفي). ويتحدث الباحث السوري محمد جمعة عن «قصة التناقضات» التي يقيمها حنفي في إحدى سورات قصنه الفكري (التعبير وما بعده من عندي) وكأنها قداس أسود شيطاني، أو كانها سبت الساحرات الذي تخرج فيه المغرمات وستباح ما لا يُباح.

ولأن حنفي فنان أولاً وفيلسوف ثانياً، أو لأنه فنان بالبهر وفيلسوف بالمرض، فإننا نجد منفعتاً في ذاته، متصارعاً مع القوى المتعارضة التي تعصف بذكراه، لا أقول إلى درجة الأندازة، وإنما على الأقل إلى درجة إعلاء الذات على الآخر، وكأنما انقسمت ذاته إلى تضفين: أحدهما بعاني والأخر

يراقب (قارن وصفت، س. إلبوت للشاعر كما يراه). ومن منظور تحليلي نفسي يلاحظ د. حسين عبدالقادر في مقالة الشائق «الإنسان والقضية: مقابلات لما تكتمل» أن إجادة حسن حنفي العزف على آلة الكمان تجسيد آخر لهذه الفردية الخاصة: «إن لاعب الكمان الذي استقرته آنته طويلاً يعرف كيف أنه إذ يعزف فإن اللحظة المكثفة (الاندماج) لا تتبع له أن يسمع صوت الآلات الأخرى التي تشاركه العزف، بل هو مستغرق في ذاته، وحتى حوار آنه مع الآلات الأخرى رهين بتوتها (التمرير حول الذات)».

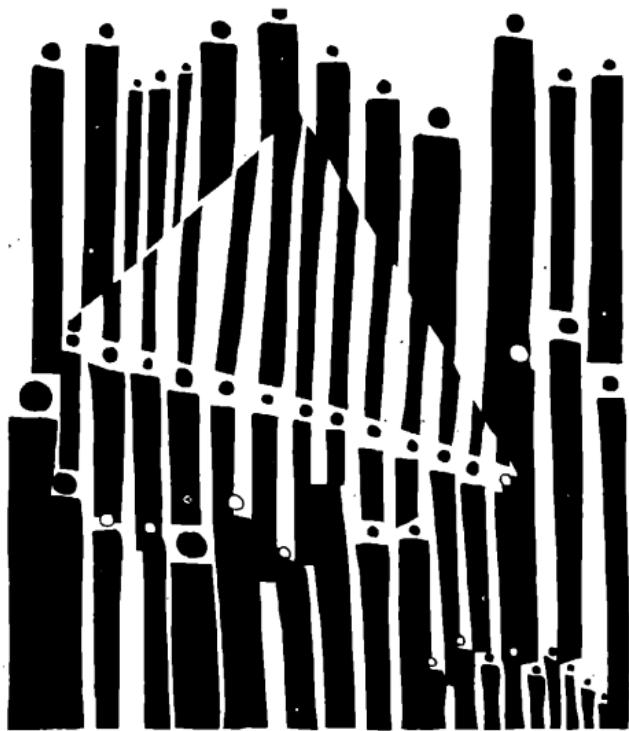
وهكذا فإن كل الأصوات التي تتعارف - ظاهرياً - على صفحات حنفي إنما هي في الحقيقة أصوات متباعدة من جوف كائن واحد. إن العدد الأول - والأخير لحسن المخط - من مجلته الفريبة الأطوار «اليسار الإسلامي» سجل لهذه التناقضات في ذكره، من خلال كتاباته هو ومن خلال كتابات غيره وترجماتهم على السواء. تخيل دارساً لهيجل وماركس يتعاطف مع ثورة الصيني! (لا أذكر هنا الدكتور إبراهيم دسوقي شيئاً وأضربه فهو حالات متفردة منها).

من أهم مقالات هنا الكتاب «التراث والتتجيد: ملاحظات أولية» للدكتور على مبروك، وهو باحث ناينج جائز مرحلة الرعد إلى مرحلة الإنجاز، و«الاستغراب: جذوره ومشكلاته» للدكتور يوسف زيدان، و«جدل الآتا والأخر في مشروع التراث والتتجيد» للدكتورة ييني الخولي، و«قراءة مختلفة لعلم الاستغراب» للدكتور صلاح قنصوة. وهناك حوار خصب عن «الحاكمية لله» يديره الدكتور عصمت سيف الدولة مع مفكرينا. تلاحظ ييني الخولي. وهي عندي أنيع دارسات الفلسفة في الجامعات العربية اليوم. «واحدة من إسقاطات فيلسوفنا حسن حنفي الفريبة، ألا وهي تلك القوة العجيبة التي ي Kisbehia حنفي للرقم (٧).

إن حنفي يصر على طرطضية التسبيع للمراحل التاريخية حتى يكاد الرقم (٧) يكتسب بعد القدسية التي اكتسبها مع الإسماعيلية». وأزعم أن قراءة وثيقة لكتابات حنفي - من المبدأ لحد المخاتم - خلقة أن تكشف عن أحاجيب أخرى في فكر هذا الرجل غريب الأطوار، المتلون (مع صدقه وإخلاصه) تلئ الإله بروتيسوس: إنه البحر عند اليونان الذي كان قادراً على اتخاذ عديد من الأشكال.

من المقالات المهمة أيضاً «حسن حنفي ونقاده» حيث يحاور الكاتب د. أحمد عبد الخليم عطية. أن يرد عن مذكره الأخير (يتجاوز حنفي مع عثمان أمين ويدوى في باثبيون عطية) سهام نقاده من مختلف الأجيالات: إسلامية وماركسية وتفكيكية وتحليلية نفسية إلى آخره. ويقلع في هذه المهمة إلى حد كبير، لكنه يلزم سمتاً مربياً عن مقالتي الدكتور جابر عصافور عن كتاب «علم الاستغراب» المنشورتين في جريدة «الحياة» ثم في مجلة «الثقافة الجديدة». وعندى أن هاتين المقالتين من أهم ما كُتب عن حنفي وأكثره إضافة لتناقضاته. إن جابر عصافور - ب بصيرة الناقد الأدبي الكبير - ينفذ إلى معافظة حنفي الكامنة وراء مجده الظاهري، فيرى في محاولته إقامة علم للاستغراب مجرد رد فعل إزاء الاستشراف التقليدي، ومحاولة للثار (إذا جاز التعبير) باصطدام نفس التقنيات والأهداف، وحيلة دفاعية إزاء عدوانية الآخر وتفوّه. إنما استغراب حنفي «تغريب معكوس» كما وصفه محمود أمين العالم بعـ.

ماذا عن مأخذى على هنا الكتاب؟ ثمة أغلاط لغوية. وإن تكون قليلة. كما في مقالات أحمد



محمد سالم، وإبراهيم موسى، ومجدى عبد الماظف، وأنور مغبث، وفؤاد السعيد (مترجما). وثمة تعابيرات دمية من قبيل «متناقضية الجماهير وفيزيقيتها» (محمد جمعة). وثمة غنائية لا محل لها في بحث فكري، كما في قول د. حسين عبد القادر الفاتح الضبابي: «علمه نور يشع ضياء»، وكلمه نفسم ربيع يتردد لحنها على ألسنة محبيه، وهو في عيون ناقديه. جذائل ليل بالأنكار المد بلا بصيص» (القلب مشتاق للحظة يفتح فيها زهر الكلام مع هذا الموسوعي» إلخ. وماذا يصنع المرء في عالمنا العربي البائس الذي يسترق قيه الطغاة أعناق المفكرين - حين يرى باحثا عراقيا (د. على حسين الجابر) يكتب مقالة عنوانها «أم المعارك: من منظور فلسفى حضارى»، وذلك في مجلة عنوانها «أم المعارك الفكرية»؟

ويقتصر الكتاب بليوجرافيا بأعمال حنفى النشرة، وما كتب عنه، وترجمة وجيبة لحياته خاصة في جانبها العلمي.

وما يدعو الدكتور عطية «ملحق» الكتاب ليس ملاحق بأى معنى متعارف عليه في منشورات علمية من هذا النوع: فهو لا يدعو أن يكون مقالتين قد أضيفتا في اللحظات الأخيرة بعد أن بدأ صفح حروف الكتاب (هذا مجرد ظن من جانبي، قد لا يكون صحيحا). تتضمن هذه الملاحق مقالة للباحث التونسي د. عبد القادر بشقة عن «المعانى الفلسفية للفظ العربى: على هامش تأملات حسن حنفى فى مسألة التأويل»، وكان حقه أن يدرج فى القسم الثالث الخاص بال موقف من الواقع أو نظرية التأويل.

أما المقالة الثانية فى الملحق «علم الرياضيات وعلم البصريات» للدكتور رشدى راشد (وترقيمها برد خطأ فى الفهرس) فلا موضع لها أساسا فى الكتاب، إذ لا هي عن حسن حنفى، ولا هي تعالج موضوعا قد وجه إليه مفكرنا أى اهتمام. وكان الأجر بهذه المقالة. يصرف النظر عن أية قيمة باطنية قد تكون لها، ولست مؤهلا للحكم على قضيائها اللغوية ومعادلاتها الجبرية ونظرياتها الفيزيائية - أن تنشر فى مكان آخر.

حسن حنفى -فى الختام - شخصية فاتنة، لا تخلو من كاريزمية. إنه خزمة متناقضات . مثلاً جيئوا. غاية الأمر أن هذه المتناقضات تتحدى في حالته أبعاداً أكبر، وذلك بقدر ما هو أكبر من أغبلنا قامة، وأغزر علما، وأحد ذاكا. كان منذ البداية ساحة صراع بين سلفية تراثية ومنهج تحليل فيزومينولوجي («كيف أوقف بين الحلاج وماركس؟» كما كتب أدونيس يوماً؛ ميدان قتال بين الأشعرى وهورسل. ومن المؤسف - كما تدل الدلائل - أن هذا الصراع يوشك أن ينتهي - بل هو قد انتهى فعلاً - بانتصار الأشعرى واندحار هورسل. خسارة؟ ولكن المرء قد تعود على المسائر منذ ارتد طه حسين والعقاد وهيكيل رذكي لبيب محمود وخالد محمد خالد وغيرهم عن ثورتهم الياسكة إلى محافظطة مريحة.

ولا يبقى للمرء - في حالة حسن حنفى - سوى شعور طفيف بالأسى على ما كان يمكن أن يكون من هنا المفكر اللامع لو أنه تبع بداياته إلى نهاياتها المنطقية. وسوى مرارة خفيفة في الفم.

قصة

ق

سوق المراهنات

محمد وفاعي

من مسطحات البرك، وبحكايات المصاطب والشاي الأسود. لم يفارقها الوسواس، منذ راودها لحظة استدعاها، وحيدها، بعد العصر بقليل، وراحت تقطع فراغات البيت من أوله إلى آخره.. ثم حاولت طرد، يانشفالها في طهي الطعام، جلس حفيدها بجانبها، رمقته باسفة وأعطته ما تبطنه لتنهى حالة «تقنصه»، وقامت متوجهة صوب الطريق.

قالت: أبوك تأخر.. أجهز ليك العشا؟
ـ قال: لا.. أستنا أبويا..
تصنعت في إخفا، ما يعترها، لم تستطع أن تكتسى بقناع لا ينم عن حالتها، استشف حفيدها منذ أن وعن أنها تكرههم وقت أفعالهم

«يُصعد «البشلاري» النخلة العالية، يُثبس أربعة أمتار، يربط الحبل حول ساق النخلة من أعلىها.. يتحزن.. يمكن قدميه جيداً، بينما القطع، مع أول ضربة بالسلاح تقاد أن تتووقف القلوب وجلا وهلاعاً، لحظة المسم التهائى، دقة قوية كصوت نحاس حاد، أو لا صوت، وتغوص البليطة في الممق، دون نقطه عرق واحدة يتضبّبها الرجل».

العجز المجرية التي واجهت أعماق السنوات تباينا، واجهت وقت الغروب بعتمته، الذي راح يفرشها على الكون، يملأ النفوس قلقاً وحزناً، يدخل الليل متعملاً ناصباً خيالاته، فيقاومه الناس بعصابيّ تشبع ضموا شاحباً بجلب الناموس

الانفجار، متمنيا بكارثة، لكنه حسم الموقف، منسحبا داخل البيت، جلس لحظتها ساهمة لا تنسى بمحنة، حاولوا أن يهدئوها، كانوا يخشون عليها من تراكم الحزن، وأن تبكي والانتشار يفرقها، دخلوا السقية، أغلق الباب، وقد خاصهم سلطان النوم.

صعد إلى حيث أبوه، راقدا على سريره، محلقا إلى خرانت القمر، أحسن به، حدق فيه برهة قصيرة، تلاقت خلالها مسارات العيون، كان المشهد قد ثبت على هذه الجندرية، ازاح جانبا، أفسح له مكانا كي يجلس، وضع يده على كتفه، كانت له نفس النظرية القوية الشابة، حاملة في طياتها تضاريس عمره.

ظل يبحث عن كرم تخيل يشتريه، ويكلل سقف الدار، وقد كره عفن مساومات المسمارة، لم يدرك بخلده أن يتول إليه كرم بيت «خر»، كان عاسرا وتخيله حبالي يبلغ سكوني، داوم على شرائه «البكرى»، عاما وراء الآخر، ثم بدأ البليع الأخضر يتساقط، عندما يبدأ في التلوين تكون السباتيش دون ثمر تكريها، بدأ الجرید الأخضر، أيضا يصفر ثم يجف، كان الآباء أول المتباهين، راح يطلق عنان اللسان الناطق بالحكمة من فوق كل المنابر، مناديا بضرورة لم الشمل، وكان أفراد العائلة يرقصون بصرهم قليلا حيث قمة التخيل ويوافقون السير، وكان الأمر لا يعنيهم، كأنه يطلق صراخا في البراري، بدأ يتحرك، كانه الوريث الوحيد، يستشير أولى الخبرة والدراية، يعبر النهر ويقطع الفيافي، يستتجد بالأولياء، والشياخ، ويسأل عجائز القوم، يستفتى الحكماء عن سبب البلاء.

قبل العصر بقليل، جاء من عمله في البر الشرقي، لم يتناول غلنا، لم يسترح، ولم يختس

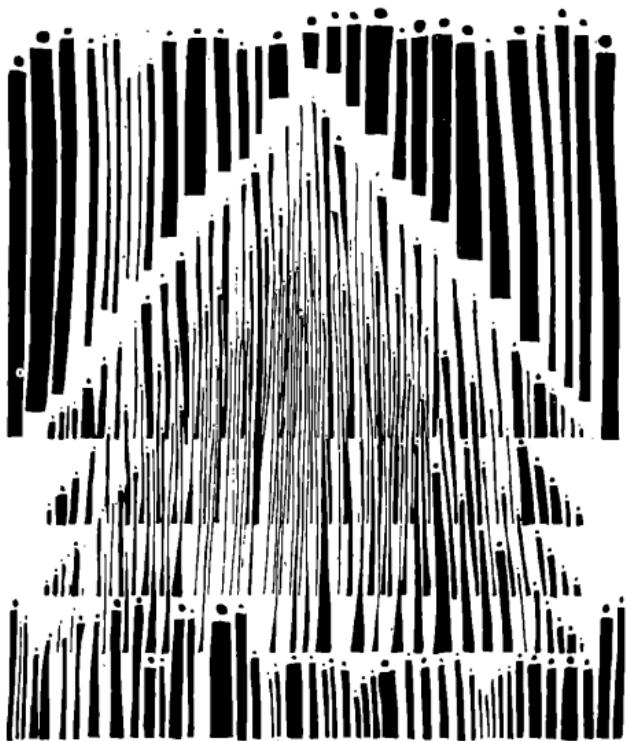
وتشيع برجهاه بعيدا عنهم، إذا ما قابلت واحدا منهم في عرض الطريق مصادفة، وتتركتهم خارج البيت ساعات طويلة ينادون عليه ولا تجيبهم، حلرته كثيرا من سلوكهم المتسوى والمتساهم المضنى لتخلص سريعا مما خلفه الآباء، لكنها - وحدها - لا تستطيع أن تمنع أفعالهم، فقط تحاول جاهدة بكل ما أوتيت من حنكة الأيام والصبر على المكائد، أن تخفى الصدمات، كانت لا تزيد أن تعيش بينهم، اختصار هو أن يعيش وسط أعمامه، فبني بيته وسطهم غير مكتمل الأركان، أبي القلب المضطرب أن يستريح أيام البيت، قليلا، في ضوء القمر الذي يكشف المدقات، حفيدها مكث في جلسته وحيديدا داخل الدار، مستندًا للحائط، يقاوم سحر النوم، لما شعر بفياها، أحس بظلم البيت، وشعر بخوف مفاجئ يعتريه، ترك محبيط الجدار، جلس بجوارها في صمت.

لم يكن هو اللقاء الأول الذي يتم بين ولتها وبينهم في اللندة الكبيرة، في كل مرة كانت تشعر بأن شيئا ما سوق يحدث، يقودهم للخلف ويزيدها قلقا على الآتني، ويعمق الرغبة لدى الكبير في مواصلة المقاومة.

جاء متأخرا من أحد اللقاءات السابقة، جالسة كجلستها تلك وقد غلبها النعاس، كانت ترقب طرقات الليل المتعرج في صمت، في خفة عاد وجلس على المصطبة بجوارها، وعلى وجهه ابتسامة غير مكتملة، أحسست به فاستيقظت من غفرتها تسأل بلهفة عن سبب تأخيره.

قال: أشتريت التخيل.

شهلت، كادت أن تصرخ ليملتها وتخذل أصداء الصوت المخيم على البلدة، استيقظت كل من بالبيت، زوجة الآباء والحفيد، قارب الموقف على



٢٧

يأتى بعد فراق طويل عن البلدة، قد غاب عنها عاماً في السد، محاصراً في مرات سبناً، يخلع حذاء الميرى ويستند إلى جذع النخلة، يشعر بالراحة والسكينة تسريان في كيانه المتعب.. ويعلن الأصدقاء وعجائز القوم شم فيه رائحة الأبناء الراحلين لأجل الوطن. يسألونه عن أخبار الحرب.. وعن رفاق السلاح. ثم استقر نهائياً في البلدة. كان العصر قد تقدم به.. وشاهد الريح تقتلع أعلى التخييل الضارب جنده في بطن الأرض، لم يحزن مع كل نخلة تسقط مثلما يحزن الأن.

هل كانت العجز المجرية محققة فيما قالته صباح أحد الأيام: كيف يراهن بشرائه التخييل، وهي غير قادرة على حمل ثمارها؟ مع ذلك حدث ما كان يخشاه الكهل ويعجبه.

في الصباح ينزل الدرج ويجد لها جالسة تلوك لقمة تقييم بها الأود، يلقى عليها التحية والسلام، وتشيع بوجهها بعيناً عنه، ولا تأكل معه على طبلة واحدة.

«يُصعد «البلاوى» النخلة العالية...»
... ويجيئون إليه، يُقدم لهم «التحية» وعده لهم يده بكيس الدخان ويمضفون وبقصرون وعيونهم مشدودة صوب الساق المفلوقة، وربما يتذكرون المكان ويتذكرون. يتأملون الفلق برهة ثم يخبطونه بظهر يدهم ويتصتنون لصوت الخبط، يتحسرون - كالعادة - ويشعرون في النهاية بأنهم تعجلوا وباعوا - لواحد منهم - بشمن بخس».

تهاوته، يبحث عن ولده في البيت وخارجه، ولما رأه أضاً وجهه الأسر، حمل فأسه الصغير وسار خلف أبيه، كان قد جهز البغلة ووضع عليها «المزيلة» تركها تسير بتزدة أمامهما. وضع الأب يده خلف ظهره، مرهقاً كان، لما وصل إلى التغيل في خور تحت البحر، راحا يفرغان المحملة. قد لاحظ أن أبياً يتعصب كثيراً ولا يفتح لنفسه قسطاً من الراحة.

كانا بالأمس قد أقاما سورا حول جنوح التخييل وعليه أن يساعد والده في ملء هنا السور بالتراب المبتل، ويفسما المصطبة. أحضرت العجوز «عنة» الشاي؛ أقامت «راكية» وأشعلت النار، جلس المفید بجوارها، ظل ابن الكبير فوق المصطبة، ضاغطاً بكلتا قدميه، ساد المسامات، جاعلاً التراب أكثر صلابة، ت慈悲 عرقاً، وجلس سانداً ظهره إلى حائط ذي مداميك يازرة التقويمات، صبت الشاي في ثلاثة أكواب. كان لها وجه أسمى حلول القسمات مبتسماً ذاتاً. قالت مخاطلة حفيدها:

«كان أبوك يطلع التخييل في قلب الليل، عندما كان مختلفاً مع جده عسران شيخ الفقر.. أذكر كانت ليلاً شديدة السرور قاسية البرد والعواصف.. صعد أبوك في يوم التجل الحاد، افترشت أنا الأرض بحصيز وأغطية، قطع السبات، وقفز من نخلة إلى أخرى من أعلاها. كاد عسران أن يطير برجاً من عقله، هو الشيخ العارف بدبة النملة. وكان البليح متكوناً على سطح دارنا».

ظل الحزن يعتصر قلب الكهل. يتأمل في صمت ما آل إليه الحال، ظل مستقيماً في ظلاله وقت انتصاف قرص الشمس في كيد السماء..

د

الديوان الصغير

خ

خرافات صينية

الحكمة والموعظة الحسنة

(على ألسنة الطيور والحيوانات والأشياء)



تقديم : د. شاكر عبد الحميد

ترجمة : طلعت الشايب

حكايات خرافية تومني بالحكمة

الخرافة Fable هي مجازية قصيرة على هيئة شعرية أو نثرية، وهي غالباً ما تتعلق بالحيوانات، أو تدور على لسانها، كما أنها تحكى من أجل توضيح حكمة أخلاقية أو الایحاء بمعنوية حسنة.

وأشهر الخرافات هي "خرافات أيسوب" (٦٢٠ - ٥٦٠ ق.م.) . ثم "حكايات لافونتين" (١٦٢١ - ١٦٩٥) وبعض قصص روديارد كبلنج (١٩٠٢)، و"خرافات من زمننا" لجيمس شيربر (١٩٤)، و"خرافات أكثر من زمننا" لنفس المؤلف (١٩٥٦) كما تعتبر "مزرعة الحيوانات" لجورج أورويل (١٩٤٥) حكايات خرافية طويلة.

و"خرافات صينية" حيوانات وطيور تتنطق بالحكمة والموعنية الحسنة مجموعة من النصوص لمؤلفين صينيين - عديدين ترجمتها طلعت الشايب عن الانجليزية بمهارة واقتدار شديدين.

ساحة الخرافات هنا شبيهة بقاعة تعج بالحيوانات والطيور والزواحف والأشجار والبush، حيوانات كانها مخلوقات أدمية ومخلوقات أدمية كانواها الحيوانات، بشر يتتحولون إلى تماثيل، وتماثيل تتتحول إلى بشر، طيور تتنطق بالحكمة وحيوانات تتناذكي وتضحك وت بكى، أفكار تربوية وسياسية واجتماعية وفلسفية، وجمالية ، ولغة شديدة الجمال والصفاء والنقاء والتدفق والشاعرية، ومتترجم يعيد خلق النص من جديد ، ترجمة هي إبداع على إبداع، وقدرة هائلة على نقل العالم الأصلى للحكايات من خلال جمل قصيرة وتبيرات موحية ، ومشاهد بصرية شديدة الرهافة والعمق والحيوية، ترجمة دون أننى معاظلة، إعادة إنتاج وakanها الإنتاج الأصلى نفسه ، ترجمة تجعلك كأنك تعيش حياتك مرة أخرى تختلطك من حياتك العابرة الحاسرة وتجعلك تعيش في قلبها مستمعاً ومستفيدةً ومتاملًا وخالداً، فلا تدرك هل أنت تعيش في قلب الأحداث،

أو أن هذه الأحداث تعيش في قبلك أنت!

يستخدم طلعت الشايب في ترجمته لهذه المجموعة من الخرافات، بل من القصص الخرافية الصينية، العديد من الطاقات الإبداعية الكامنة في اللغة العربية، فهو يستخدم الانفاظ الموحية، والجمل البسيطة السهلة التي تشع جمالاً، والتعبيرات القرآنية والتراشية بدعة التصوير عميقه التأثير، ولعل ذكر بعض الاستخدامات لبعض التعبيرات القرآنية في قصة "الشعبان والموسيقي" مثلاً توضح للقارئ العزيز بعضاً من هذا التوفيق وهذا النجاح الذي حققه هذا المترجم القدير في استفادته من مثل هذه التعبيرات، لقد ظهر ذلك مثلاً في قوله "وضع الموسيقي لحنا جمع فيه كل مشاعر الألم والفقد والاستكبار والغضب وكان كل من يستمع إليه مع الصبح إذا تنفس، أو في الليل إذا سجي يشعر بالألم الدفين...".

ونجد نفس الشيء أيضاً في قصص عديدة من قصص هذه المجموعة ومن ذلك مثلاً ما جاء في قصة "حوض الاستحمام المسحور"(١) من أن ذلك الفلاح الأجير الذي اكتشف الحوض المسحور الذي يضاعف الشمار والنقد إذا ألقى فيه، كان بعد أن استولى صاحب الأرض ثم العدة ثم الملك على الحوض، وبعد أن تفزع الملك في الحوض خرج وراءه ملك ثم ملك ثم ودب الصراع بينهم وانتشرت الفوضى في البلاد. كان هذا الفلاح الأجير الذي اكتشف الحوض "يجلس ملوماً محسوراً" وهو يقول لنفسه: "ليتنى مت قبل هذا!!".

في الخرافات التي تحتويها هذه المجموعة إدانة وسخرية من البشر والحيوانات وليس هناك فوامض مصارمة أو حادة بين عوالم البشر وعوالم الحيوانات، ولا بين قيم وسلوكيات وأفكار ومناورات ورغبات ومطامع قاطني هذه العوالم أو تلك، هناك وحدة وجود عارمة بين الجميع في دواماً الحياة وغائزها المتناوبة صعوداً وهبوطاً.

ثنائيات في العناين والمفردات، وأقطاب للصراع ، وهناك دائماً هذه الثنائية وعلى أطرافها هناك قطب ثالث يراقب ، هناك، الجرادة الرمادية والجرادة الخضراء(٢) والأفعى الذهبية والأفعى الفضية، والجمار الرمادي والجمار البنى وهناك: بودا والجسر، والذهب والنحاس، والحقيقة والوهם، والشغب والسلطعون، والبحار وأيته، والذئاب والتمثال وابن عرس والقتفنة، والأسد والجمل، والذبابة الصغيرة والمصباح(٣)... إلخ، وعلى هامش الأحداث هناك طرف ثالث يراقب دائماً وقد يكون هذا الطرف المراقب للأحداث هو الأوزة كما في قصة "الديك والدويدة الصغيرة" أو السلحفاة في قصة "الحوت الطيب" أو الرواى

نفسه الذى يعلق على الأحداث ويستقر الدلالة منها فى قصص كثيرة من قصص هذه المجموعة.

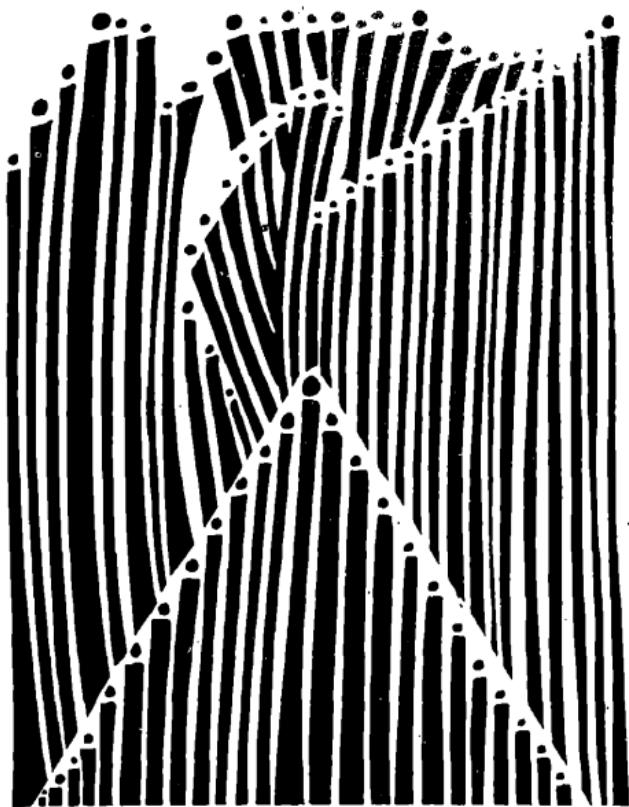
هناك ثالث بذكية فى القصص ، وثالث شديدة الغباء أيضاً ، هناك حفائق صارمة وحقائق عارية ، وحقائق تتسرى بالوهم ، وملابس الذاهبية ، تجريدات غقلىة وتجميدات حسية ، آلهة وشعابين ، حيوانات طيور ، بشر وتماثيل ، وحكم وتأثيرات وطرائف ، معادن ورحلات ، حقائق وأوهام ، دروس فى التربية وفى صراع الأجيال ، حيوانات أليفة وحيوانات مفترسة ، تفاحات معطوبة وزهور مشعة ، ثعابين وموسيقي ، ثباب ومصابيح ، دروس فى الجشع والطمع والفساد والوطنية ، وامثلولات حول الفرور والزهو والكبرياء والخذر والحق ، وحول الانانية التى تطبع فى طريقها بكل شيء ، فقط أنا وحدى وبعدي . الطوفان (قصة: الذئب العجوز وأبنه مثلًا)(٤).

منطق القوة يواجه منطق المكر ، قوة المكر وبطش القوة ، القوة الحقيقية والتظاهر بالقوة ، الخداع والوعى بالخداع وسهولة الانخداع ، أساليب معرفية وطرائق فى التعامل مع القوى ومع الماكرون ، ومع القوى الماكرون والماكرون القوى أيضاً.

تتع هذه الخرافات بحالات حيوانية وطبعية وإنسانية، فردية واجتماعية، معرفية ووجدانية، وهناك دائمًا دلالة عميقة قائمة: هناك التظاهر بالرحمة ثم خداع الآخرين، وهناك ضرورة تسلخ الضياع بالذكاء فى مواجهة بطش الكبار وجبروتهم، وهناك ردود أفعال البعض الهائلة والمدمرة فى مواجهة أحداث صغيرة وعابرة، وهناك الأشجار التى تبكي وتضحك والتماشيل التى تحمل ملامح البشر وعواطفهم وسلوكياتهم.

هناك نقد للتبعية والاتكالية وفقدان الهدف والاعتماد على الآخرين، نظرية الناس للأغنياء والقراء، تمسك الناس بالوهم مفضلين إياه عن الحقيقة ، حب الإنسان لنفسه ولأبنائه واعتبارهم أجمل البشر حتى لو كانوا غير ذلك (قصة: أجمل طفل في القرية مثلًا).

ومن الحب ما قتل، فالاب الذى يزيد ابنه على صورته فى قصة "البحار وأبنه" يخلع ملابس الابن كلما شعر هو بالحر أى الأب ، رغم أن ذلك الابن كان يجلس فى البرد القارس، البرد القارس قد يكون بريداً مجازياً ، وقد يكون ناجماً عن الاهتمام资料 الذى يعانيه الابن فى علاقته بابيه رغم هذه الحماية الزائدة المبالغ فيها والقاتلة أيضًا ، هناك سلطة أبوية ، فردية وجماعية، تعيق النمو



والتحقق والتفرد والخصوصية، وهذه القصة تنتقد هذه السلطة على حِوْ مرير وساخر في نفس الوقت.

هناك في هذه المجموعات ايهام بالدور الذي يمكن أن تلعبه الاسماء في خلق التصورات الذهنية الخاصة عن الاشياء فباسماها قد تتمايز الاشياء، والقط يمكن أن يصبح نمراً أو تنيناً أو سحاباً أو ريشاً أو جداراً أو قاراً .. كذلك تتبدل الأدوار ما بين الصانع والمصنوع، ما بين الفاعل والمفعول ، فالتمثال المصنوع يتحول إلى صانع ومسطير والمثال الصانع يتحول إلى عبد مستعطف يرجو عفو التمثال وكرمـه ، (هل نتذكر اسطورة بيجماليون؟) هنا نجد مرير لفكرة الاغتراب، وتحذير من سيطرة ما نصنعه وتقوم به علينا وعلى سلوكياتنا وأفكارنا بحيث نتحول من ذات إلى موضوع، ومن فاعل إلى مفعول به، ومن مسيطر إلى مسيطـر عليه.

يحضر الشعلب كثيراً في هذه المجموعة ، فهو يحضر في قصص: "الشعلب والسلحفاة" و"الشعلب والسلطعون" و"هدية التمر" (٥) و"الشعلب الذي سقط في المستنقع" وغيرها من قصص هذه المجموعة المتميزة، وهناك احتفاء وسخرية في نفس الوقت بهذا الحيوان ومنه، هناك احتفاء بالذكاء، وهناك سخرية مما قد يجلبه هذا الذكاء على صاحبه من عواقب وخيمـه، وهناك سخرية أكثر من هؤلاء الذين يعتقدون أنهم أذكى المخلوقات ومن ثم يحتالون على غيرهم ويسطـر الجشع والخداع على سلوكياتـهم ثم يوردون أنفسـهم في النهاية موادـة التهلكـة.

الشعلب ميشلوجيا رمز للدهاء والمكر والاختلاس والخاتلة والمناقـة والمهارة والخداع والشر ، وهو أيضاً رمز للإغمار أو طول العمر والبقاء في ظل كل الظروف نتيجة للقدرة على التحول وعلى التكيف مع كل المتغيرات، والشعلب أشباح أرواح الموتى في بعض الأساطير.

بالحيلة يهرب الفقراء من المأزق التي يضعـهم فيها الأغنياء (قصة: الذكاء بعيدـ) وبالحيلة تتخلص الأفاعـى من الدواء المرعب الذي ابتكره أحد الأشخاص لقتلـها (الأنـى الذهـبية والأفعـى الفضـية) والوجه الآخر للذكاء هو الحمق والغفلة وهو ظاهر في قصص كثيرة منها قصة الحيوانات الآلـية وصاحبـها حيث نجد حذر الإنسان من الأخطـار المباشرـة وغفلـته عن الأخطـار غير المباشرـ الأشد خطـورة.

ونجد نفسـ النقد لأـية حـمق التـفكـير وغـفلـته في قصـة "الـأسـد والـحمل" (٦) وقصـة "اسـاليـبـ الـحـيـةـ" أيضـاً.

والجمود الفكري والعقائدي والتصلب والإصرار على الرأي مهما كان عليه هذا الرأى من خطأ، هو شكل آخر من أشكال اضطراب العقل واعوجاجه، ونجد ذلك على سبيل المثال لا الحصر في قصة قرار⁽⁷⁾

التrepid وعدم انتهاز الفرص والتسويف والإرجاء والمماطلة وعدم اختيار الوقت المناسب للعمل والمفعل، والافتقار للمبادرة هو أيضاً من أشكال إعوجاج التفكير وانحرافه ونجد ذلك في قصة (القارب والمد) مثلاً.

التناحر يؤدي إلى الفساد، وعلى نفسها جنت براقيش (قصة: إنكار الذنب) وأحياناً يفضل الناس الصيت على الغنى، والشلوب يستغل صيت شراسة الذنب ويهاجم الماعز ، (قصة : الشلوب والماعز).

والفن لابد أن يكون من أجل العدل والحرية، فالموسيقى قد تقتل الشعابين مثلاً قد يقضى الفن على الشر (قصة: الشعبان والموسيقى) والتدخل في شئون الآخرين قد يؤدي بنا إلى التهلكة (البنر والنهر).

ليس الكبار هم فقط من يعلمون الصغار، بل قد يقوم الصغار بتعليم الكبار، فالنسر الكبير الواهن الضعيف في قصة: (النسر وابنه) تحرك وطار بجسارة حين وجد ابنه يطير بقوه وسرعة، فالطفل أب الرجل كما أشار فرويد ذات مرة، وقال القدس أوغسطين ذات مرة أيضاً "وقفت على قمة العالم، حينما احسست في نفسك أنك لا تستحق شيئاً ولا أخاف شيئاً" وفي قصة البقرة والجمل نقد لفكرة الملكية والتکالب على الامتلاک، واعتبار ذلك سبب المحن، الملكية في رأي فتح زوفع مؤلف القصة قيد، والإنسان حر بمقدار ما لا يملك وليس بمقدار ما يملك، ولكن كم من البشر عبر تاريخهم اقتتن بهذا!!

حيوانات كانوا فرق عسكرية تشارك في حرب طاحنة، وضفادع ينق بصوت مرتفع، وشعبان يتقدم متقدماً بالزهو والغضب نحو عربة بخاشع تمر على الطريق، والعربة تدهس الشعبان الذي كان يريد أن يقلب العربية ويستولى عليها في ظل نقيق الضفدع، الضفدع يظل على نقيمة، وينزل سرب الطيور ويواصل التهام جثة الشعبان وينظر منها ساحة القتال ثم يتوجه نحو الضفدع كي يأكله، في القصة (الضفدع الطبال)⁽⁸⁾ نقد للتبعية، وللتعققية بلا طحن وللدعاوة وللأصوات الشعرية والموسيقية الريثة التي تزين للطفاة أعمالهم الشريرة.

لا وجود للجزء بدون الكل ولا للكل بدون الجزء، لا وجود للفرد بدون الجماعة ولا للجماعة بدون الفرد، ولكن حضوره الاشجار تعمل معاً على تكوين الغابة ولكن هل هناك غابة دون أشجار؟ العمومية لا تستبعد المخصوصية والتفرد، كما لا تستبعد الغابة الاشجار (قصة النجار والغابة والشجرة).

ما يكمن في داخلنا قد يكون أجمل مما يقع خارجنا، وعلينا نحن في حالات كثيرة أن ننقبل أنفسنا على ما فيها من نقصان، وأن نحاول أن نكتشف الأعمق الأعمق الأكثر توهجاً وأصالحة وإنسانية قينا، في قصة بحثاً عن الزهور يتحدث العجوز عن الزهور الجميلة النادرة البعيدة عن منزله بينما تقلع حديقة منزله بزهور المشمش الأكثر جمالاً والتي يتزاحم الناس حولها كل يوم، وفي قصة "الجرادة الرمادية والجرادة الخضراء" غيرت الجرادة الرمادية من جلدها كي تصبح خضراء لكنها سرعان ما اكتشفت وتعرضت للافتراس، لقد أضعفها هذا التبدل، أو بالأحرى هذا التلون أمام أعدائها، هل هي دعوة لتقبل الذات وللتسلك بالجدور!!.

لغة طلعت الشايب في هذه الترجمة - وكما هو شأن ترجماته دائماً - لغة مشرقة جميلة، سهلة وعميقة، بسيطة ومنوحة، رصينة ومنتفقة، وهي قبل كل ذلك وبعده، لغة حية متتجدة مرهفة، شديدة الإحاطة، وشديدة الامتناع.

د. شاكر عبد الحميد

الهوامش

- (١) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٢) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٣) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٤) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٥) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٦) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٧) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٨) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)

الذهب والنحاس

يُسَأَلُ التَّلِمِيدُ أَسْتَاذَهُ: مَا مَعْنَى التَّحِيزُ؟

أمسك الاستاذ بسوارين مختلفين في الجم و قال له : انظرا
هذا السوار الكبير مصنوع من النحاس ، ولكن إذا وضعه أحد الاغنياء في
معصمه فسوف يطنه الناس ذهبا ، وهذا السوار المصغير من الذهب الخالص ،
ولكنه إذا ظهر في معصم أحد الفقراء قلن يشك أحد في أنه نحاس . فهمت ؟
جين جيانج

أقوى دليل

أمسكت الأفعى بطابر أعرج، وقبل أن تبدأ في التهامة ظهر الشعلب واختطف منها. قالت الأفعى محتجة غاضبة : أنا التي أمسكت به. قال الشعلب : « بل أنا الذي أمسكت به من شهور مضت وغضضته في رجله، لا ترين أنه أعرج؟ ». ولأن الأفعى لم تكن نداً للشعلب، ولأنه قدم الدليل، انسحب الأفعى حزينة كثيرة البال.

وقبل أن يبدأ الثعلب في التهام الطائر ، ظهر الذئب واختطفه منه، فقال الثعلب محتجاً : أنا الذي أمسكت به . قال الذئب : ليس صحيحاً، أنا الذي أمسكت به منذ ستة أشهر وتركته لأنها كان هزيلة حينذاك ، وقد قصمت بعض ريشه وتركته في جحري، لكنه استطاع أن يهرب .. انظروا

الآخرى أن مؤخرته مازالت بلا ريش؟
الشعل الذى كان يعرف أن كلام الذئب كله هراء، لم يقل شيئاً، ولذلك انصرف
حزيناً كمسير البال. وقبل أن يبدأ الذئب فى التهام الطائر ، ظهر النمر
واختلطه، متـ. قال الذئب محتجاً غاضباً: أنا الذى أمسكت بهـ، قال النمر: ليس

صحيحاً، إنه طائرى منذ عام ونيف ولا يحق لأحد منكم أن يلمسه، رد الذئب والشعلب والأفعى في وقت واحد: هذا افتراء واضح، فالطائر عمره لايزيد عن عام واحد، فكيف تقول ذلك؟ وكيف تثبت لنا صحة كلامك؟ قال النمر: استطاع بكل تأكيد، منذ عام أو أكثر قليلاً، صدت طائراً أعرج، لم يكن في ذيله ريش، فبكي مستعطفاً لكي أتركه وشأنه، على وعد بأن يقدم لي أطفاله... ألا ترون أن هذا الطائر لابد أن يكون ابنته؟! .
"ليو دي هوا"

موت الماتادور

استثار الماتادور ثوراً عنيفاً في حلبة المصارعة، فجحظت عيناً الثور واشتعلتا بالغسب وبدأ هجومه الكاسح. الماتادور المغربي سرعان ما أدرك قوة خصميه وحاول أن يتفادى هجمات الثور. وبات من الواضح له أنه سوف يخسر المعركة.

أما الثور الذي كان يعرف أنه سيقوز وبدأ يعامل الماتادور على هذا الأساس فامتلا بالغرور والكبرياء . مستغلًا غفلة الثور وهو يستدير. سدد إليه الماتادور طعنة قوية في حلقه، فتدفق شلال الدم وسقط على الأرض مع خوار طويل.

وعندما كان الماتادور يحاول أن يستدير ملوحاً للجماهير المتلهجة، نهض الثور من رقدته ليهاجم خصميه بأخذ قرنيه من الخلف، فيخترق صدره ويطير به. قال الماتادور وهو يختصر :

"الطعن من الخلف أسلوب جبان"

قال الثور وهو يتنفس بصعوبة بالغة: "نعم وأنت فعلت نفس الشيء" .. ثم سقط على الأرض مرة أخرى.

"لن زهي فنج"

الشعلب الذي سقط في المستنقع

اثنان تجواه، وجد الشعلب نفسه أمام مستنقع كبير، فثاراد أن يختبر مهاراته في أن يجتازه بقفزة واحدة، إلا أنه سقط في مثتصه وغاص في الطين.

حاول الثعلب أن يخرج فلم يفلح، وأخذ في المصراخ باعلى ما يستطيع ظانا أنه قد يخفف الجبال والغابات وكل ما حوله فنياتي أحد لكن ينقدر... ولكن شيئاً من ذلك لم يحدث ، وظللت الغابات والجبال تراقبه في صمت وعلى أنفواه الجميع ظل ابتسامة ساخرة .
 وبعد أن جعله الفشل يهدأ قليلاً ويذكر قليلاً، قرر الثعلب أن يقدم بعض التنازلات من جانبها قائلاً لنفسه: "الآن يمكن أن أتداري بصوت أقل ارتقاها" لكن أحداً لم يتحرك لنجاته .
 وفي النهاية تخلى عن كل محاولاته وهو يقول: "لا شيء يهم، الحل الوحيد هو أن أتحلى بالروح الرياضية".
 وأنت يا صاحبي ، لا تصادر إنسانًا كهذا! ولكن لتعتبر بقىسته ، فبعض الناس عندما تكون هزيمتهم ثقيلة يصرخون باعلى صوت، ثم بعد ذلك يهدأون ويهذأون، وفي النهاية تجدهم يكلمون أنفسهم!
"فنج زو فنج"

البحار وابنه

في يوم قارس البرودة ، أخذ البحار طفليه الصغير معه، وانطلقوا للعمل. وبعد تجديف مجده ونشاط وهمة، شعر البحار بالحر الشديد من فرط الجهد الذي يبذله، فخلع معطفه الثقيل مكتفيا بقميص خفيف كان يرتديه تحته. ثم أطرق للحظة وذهب إلى القبو حيث كان يجلس الطفل وقال له: انزع عنك معطفك يا بني فالجو شديد الحرارة، وساعدته على خلع ملابسه لكن يصبح مثله في لباس خفيف .

استمر الصياد في التجديف ، وبعد وقت قصير شعر مرة أخرى بحرارة حارقة، فخلع قميصه قائلاً: يا له من يوم شديد الحرارة! ثم ذهب إلى الطفل وجراه من قميصه ليصبح مثله .
 وبينما كان الصياد يعمل بقوه وقطرات العرق تتلخصد من مسامه مثل اللهب، كان الطفل الصغير يتجمد مثل لوح من الثلج داخل القبو. **"چين چيانچ"**

البئر و النهر

لم تكف البئر عن التدخل في شئون جارها النهر، وراحـت تنتقدـه بقسوة وهي تقول: ما ذاك ملـوء بالطين ، وأنت بعيد عن متناول الناس، خـيرك لا يتوقف ولا تـكـفـ عنـ الجـريـانـ، وهـلـ تـسمـيـ هـذـهـ حـيـاةـ؟ أـلـ يـكـنـ منـ الأـفـضلـ أنـ تكونـ عـمـيـقاـ مـثـلـىـ ، ثـابـتاـ فـيـ مـكـانـكـ ، لـاـ تـعـكـرـ مـياـهـكـ نـهـرـ طـيـنـ وـاحـدـةـ؟ مـاـ أـجـمـلـنـيـ ؛ أـنـ هـنـاـ أـطـلـ مـنـ نـافـذـتـيـ الصـغـيرـةـ المـشـرـعـةـ عـلـىـ السـمـاءـ الـلـازـورـيـةـ، وـهـذـهـ لـعـمـرـيـ هـىـ الـحـيـاةـ الـجـديـرـةـ بـأـنـ نـحـيـاهـ.

ولـمـ يـكـفـ النـهـرـ عـنـ التـدـخـلـ فـيـ شـئـوـنـ الـبـئـرـ.

فـجـاءـ ، اـرـتـفـعـ مـاـ ذـاـكـ فـيـ غـصـبـ ، وـضـرـبـ شـاطـئـيـهـ بـعـنـفـ وـفـاضـ عـنـهـمـ فـانـغـرـقـ كـلـ ماـ حـولـهـ ..

وـفـيـ طـرـيقـهـ .. كـانـ يـكـتـسـحـ حـلـقـ الـبـئـرـ لـتـخـتـفـيـ مـعـ الـفـيـضـانـ ، وـتـهـوـيـ إـلـىـ الـأـعـماـقـ الـسـحـيـقـةـ .. هـنـاكـ مـعـ كـيـانـهـ الـمـسـتـمرـ.

"فنـجـ زـوـ فـنـجـ"

أساليب الحياة

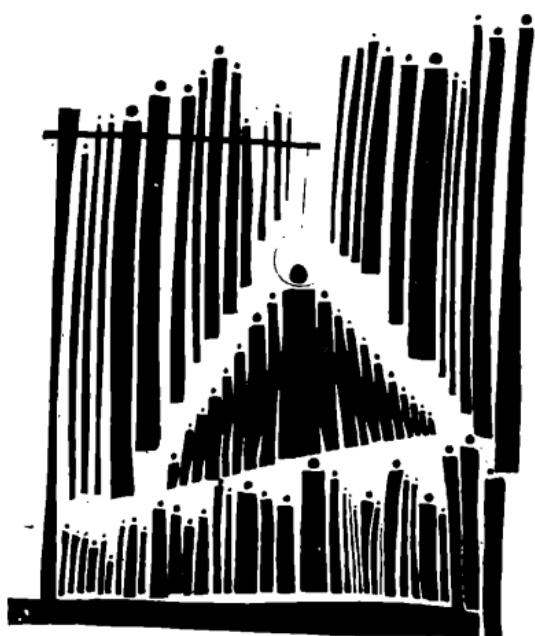
الـحـيـةـ الرـقـطـاءـ الـتـىـ كـانـتـ تـرـيدـ أـنـ تـقـتـلـ الشـجـرـةـ ، فـكـرـتـ طـوـبـلاـ ثمـ قـرـرـتـ أـنـ تـسـتـخـدـمـ أـحـدـ أـسـالـيـبـهاـ الـرـغـبـةـ . كـانـتـ قـدـ قـرـأـتـ أـنـ بـعـضـ الـأـشـجـارـ تـمـوتـ عـنـدـمـاـ تـلـتـفـ حـولـهـ النـبـاتـاتـ الـمـسـلـقـةـ .

قـالـتـ الـحـيـةـ لـنـفـسـهـاـ: "... وـحـيـثـ أـنـتـ أـنـضـخـ مـنـ أـىـ نـبـاتـ مـتـسـلـقـ ، فـإـنـتـيـ عـنـدـمـاـ تـلـتـفـ حـولـهـ بـقـوـةـ سـوـفـ أـجـعـلـهـ تـذـوـىـ وـتـمـوتـ شـيـئـاـ فـشـيـئـاـ ، هـذـاـ إـذـاـ لـمـ أـتـكـنـ مـنـ قـتـلـهـاـ فـيـ الـحـالـ .

وـتـسـلـقـتـ الـحـيـةـ الشـجـرـةـ وـلـفـتـ نـفـسـهـاـ حـولـ جـذـعـهاـ وـهـيـ تـحـاـوـلـ أـنـ تـنـذـ خـطـتهاـ بـسـرـعـةـ ، وـلـكـنـهاـ عـنـدـمـاـ كـانـتـ تـنـظـرـ إـلـىـ الشـجـرـةـ كـانـتـ تـجـدـهـاـ ثـابـتـةـ فـيـ مـكـانـهـ كـمـاـ هـيـ .

قـرـرـتـ الـحـيـةـ غـاضـبـةـ أـنـ تـوـاـصـلـ ضـغـطـهـاـ أـكـثـرـ فـأـكـثـرـ ، وـبـعـدـ دـقـائقـ مـعـدـودـةـ ، كـانـتـ تـسـقـطـ عـلـىـ الـأـرـضـ مـثـلـ حـبـلـ مـعـزـقـ .

"فنـجـ زـدـفـنـجـ"



الشعبان والموسيقي

أطل الشعبان برأسه من الجحرو وقتل حجلاً كان يبحث عن طعام، وعندما علمت زوجة الحجل بما حدث كان حزنها أشد من غضبها ، فراحت تبكي وتلولى حتى خيم جو من الكآبة على غابة الربيع.

الموسيقي، الذى كان يمر بالمساعدة راجا ينصلت إلى عويل زوجة الحجل . إن جرحها مؤلم بلاشك ، والأنقام وحدها هي التي يمكن أن تغير عن المها وحزنها!

وضع الموسيقي لحتنا جمع فيه كل مشاعر فقد والألم والاستنكار والغضب وكان كل من يستمع إليه مع الصبح إذا تنفس . أو في الليل إذا سجن يشعر بالألم . فيغلق الدم في العروق ويتحقق القلب . لهذا خرج جميع سكان الغابة بمحثون عن ذلك الشعبان القاتل . وكانوا كلما التقوا في طريقهم ثعبانا قتلوا . إن الفن لابد أن يكون دافعاً من أجل العدل والحرية، فهو الذي يستحدث الإنسان دوماً ويحفزه ليتحدى قواه لمعاقبة كل الشرور.

”فنج ذو فنج“

الشعلب والذئب والماعز

هرم الشعلب على قطبيع الماعز وخطف أصقرها ، ومن هول المصدة ظلت هذه الماعز ذئباً فراح القطبيع كله يصرخ : الذئب! الذئب! لقد هاد الذئب ليقطع الطريق علينا ويفترسنا.

ومعندما التقى الذئب والشعلب قال الشعلب : إن الماعز تحاول أن تشوه صورتك مرة أخرى يا صديقى دون بينة!

قال الذئب: البيينة مينة يا صديقى، فإننا أكثر منك شهرة وأعلم خطراً، ولذلك عندما يذكر العذوان لابد أن يذكر اسمى.

”فنج ذو فنج“

الأفعى الذهبية والأفعى الفضية

اخترغ وجل دوته فعلاً يشقى من لدفة الألقابي، وحمله إلى السوق مع ذرور من الأفعى لكي يجهزها أمام الناس. طلب الرجل من الأفعى الفضية أن تلده له في وقتها ولكنها رفضت، بينما أطاعت الأفعى الذهبية أمره.

وفي دقائق معدودة، كانت رقبة الرجل قد تورمت وبدا مثل الخنزير، ولكنه بمجرد أن وضع الدواء على الجرح اختفى الورم في الحال، وكان شيئاً لم يكن! وهنا صاح المشاهدون صيحة إعجاب واحدة وتدافعوا لشراء ذلك الدواء العجيب فباع الرجل كل ما كان يحمله منه.

وفى طريق العودة، وعندما وجدت الأفعى القضية أن الرجل لم يعد لديه قطرة واحدة من الدواء هجمت عليه ولدغته فمات في الحال.

قالت الأفعى الذهبية وهى توبخها: أيتها الغبية، ولماذا لم تلديه عندما طلب منك ذلك؟ قالت القضية: كان الدواء الفعال معه حينذاك، وما كان بمقدورنا أن نلدغه فيimotoت. إن كل ما فعلته لدغتك هو أنها ساعدتة على أن يبيع دواهءه المربع.

فشككت الذهبية وهى تقول: كيف كان يمكننا أن نلدغه حتى الموت لو أنه لم يبيع الدواء كل؟ أعلمى أننى ساعدتة على أن يبيع دواهء لكي أتمكن من أن أنزل به ذلك الجرح المميت.

«كوانج جين بي»

إنكار الذئب

غطى الجبل ثلوج كثيف فلم يجد الذئب ما يأكله . ورغم أنه لم يكن قد نسي العلاقة الساخنة بعصى أهل القرية، تسلل إلى التل القريب وخطف دجاجة . وبفضل سرعنته هذه المرة استطاع أن ينجو من مطاردة الفلاحين له، فكان يقول مزهواً: لن يتمكن أحد من مطاردتي، أنا الذئب الذى يستطيع أن يحصل على ما يريد فى وضع النهارا

ثم إنه حمل الدجاجة فى فمه وصعد إلى الجبل لكي يلتئمها بشهية . وفجأة ، انتابتة المخاوف والشكوك عندما لمح خيطاً من الدم يمتد صاعداً الجبل مع آثار أقدامه ... لو أن أهل القرية جاءوا مصادفة ورأوا ذلك! ماذا يمكن أن أقول لكي أدفع عن نفسى هذه المرة؟

ليس أمامى سوى الإنكار!

وهكذا بدأ الذئب يصبح فى اتجاه الوادي، «يا أهل القرية..

اسمعوا جميعاً، لا تصدقو الشائعات التى تحاول أن تشوّه سمعتى...» . ثم أنه ذهب ليمسح بفمه آثار الدم والأقدام ، كان كلما حك الثلوج بأسنانه، زاد خط الدم وضوحاً ، فلم يكن لدى الذئب الوقت لكي يلعن فمه جيداً! «فنج زو فنج»

الأبريق الأثري

الرجل الذى ورث عن أجداده إبريقاً أثرياً ، كان يحمله معه كل يوم إلى مكان عمله معلقاً بالشائى لكي يروى ظماءه . وعندما كان لا يستعمله كان يضعه أمامه فى مكان أمن لكي يحافظ عليه.

وحدث ذات يوم أن رأه أحد التجار ، فعرض عليه ثمناً كبيراً ولكن الرجل رفض أن يبيعه . إلحاد التاجر ، جعل صاحب الإبريق يدرك قيمة الأثاثة ويزيد من حرصه على عدم التفريط فيه.

وبعد أن اتصرف تاجر التحف ، راح صاحب الإبريق يفكر ويذكر له فى مكان أكثر أماناً ، إذا وضعه فوق الطاولة فلربما سرقه أحدهم ، وإن وضعه فى الخزانة فلربما كسرته الفئران .

وراح الرجل يطوف بأرجاء المنزل ممسكاً بالإبريق فى يده ، وبعد حيرة طويلة اهتدى إلى فكرة جهنمية لقد استقر رأيه أن ينام ممسكاً بالإبريق حماية له من السرقة وعبد الفئران .

في البداية ، وجد صعوبة في النوم ، ولكنه استسلم للننساع بالتدريب . إن أحداً لا يعرف حتى الآن ما هو الحلم الذي رأه وهو نائم ليجعله يترك الإبريق من يديه فيسقط على الأرض محدثاً دوياً هائلاً وقد تحول إلى قطع صغيرة .

ـ چين چيانج ـ

الديك والدودة الصغيرة

لما حديك دودة صغيرة تزحف على الأرض ، فتنفس ريشه واستجمع قوته وروح القتال بداخله وانقض عليها .

الأوزة التي كانت ترقبه من بعيد ، ظانت أنه كان يحشد لمعركة حامية ضحت وهى تقول ساخرة منه: يا لتلك الروح التي تحرك الجبال ! قال الديك في ثقة : ليس من خيار إن أصفر الأعداء لابد أن يعامل معاملة الأعداء !

ـ فنج زوفنج ـ

البقرة وأبنها

في صباح ربيعي جميل ، أخذ الفلاح بقرته وذهب ليحرث الحقل ، خلف

البقرة كان صغيرها يسير متلقاً نشطاً، وعندما علق الفلاح البقرة في المراث
قالت لصغيرها: اذهب يا حبيبي للتمرغ وتلعب في ذلك المراعي القريب، ولكن
العقل الصغير الذي كان يحب أمه قال: لا يا أمي، لا أريد أن أتركك في هذه
الظروف الصعبة، سأتبعك في سيرك وأنا على ثقة من أن وجودي خلفك طوال
الوقت سوف يخفف عنك. شعرت الأم بالسعادة وتركته، ولكنها كان يجب عليها
أن تضع عينها عليه طوال الوقت خشية أن يتغدر في سizerه خلفها أو يضل عنها.
ولذلك كانت بطيئة في عملها على غير العادة.

الفلاح الذي ساءه ذلك كان يحثها بالسوط من وقت لآخر لكي تسرع الخطى،
كما كان تصيبها من السباب أكثر من أي وقت مضى.
وأخيراً قالت البقرة لأبنها: إن كنت تحبتي حقاً يا بني، اتركنى الان وانهض
إلى ذلك المراعي، حتى لا يستمر الفلاح في عقابي بهذه القسوة التي ترى، يكفي
ما تلقيته حتى الآن من سيطرة على ظهرى بسببك..
وأنا أريد أن أنسنك يا صديقي إن كان لي أن أفعل ذلك، هناك عواطف لا
فائد منها، ربما تكون عزيزة عليك، ولكن غالباً ما يكون من الأفضل التخلى
عنها.

فنج زو، فنج

النسر وأبنته

بعد أن حلق النسر العجوز ذات يوم لفترة طويلة، هبط فوق صخرة على قمة
جبل شاهق وراح يحدث نفسه: أنا أشعر بالتعب فعلاً ولابد أن استريح. ولكنه
بعد أن استراح طويلاً لم يستعد قوته ولا الرغبة في التحلق.
أبنته النسر الصغير القوى الذي كان يرى ذلك، جاء من بعيد البعيد وهبط
إلى جوار والده لكي يحميه، وقرر لا يتركه وحيداً. النسر العجوز الذي كان
يشعر بضعف يتزايد وأبنته إلى جواره قال: ما هكذا يا بني، إنك بحراستك لى
تشعرنى بمزيد من الضيق والمرض. دعنى أحاول. طر أمامى، وحلق بجسارة
كى أراك، فلربما رفع ذلك من روحي وخفزنى على الطيران.
حلق النسر الصغير فى السماء والعجز يراقبه، وفجأة.. كان يطير بشجاعة
وجسارة مثله.

عندما ينسى شخص كبير السن كيف رعش، عليه أن يرى كيف يمشى
الصغار، حينذاك ستتحولك قدماه!

فنج زو فنج

الشعلة والسلطعون

عندما كان الثعلب يطارد بطة، زلت قدمه ولم ينتبه إلى ما كان تحته فكاد أن يغرق في النهر، إلا أنه استطاع أن يتسبّث بجذع شجرة في اللحظة المناسبة، فتسقطه وخرج بسلام.
ومنذ ذلك اليوم، أصبح الثعلب يخاف النهر حتى الموت ويعتبره أكبر خطر في العالم.

وبينما هو نائم ذات يوم، شعر بالألم الشديد في ذيله مثل وخز الإبر، ففقر مذعوراً ليجد السلطعون قابضاً على ذيله بأسنانه الحادة.
وبكل ما يشعر به من ألم وغضب، فكر الثعلب أن يلعن السلطعون درساً لا ينساه مدى الحياة ، فقرر أن يلتقي به في النهر لكي يغرقه.
وحتى لا يضيع وقته ، حمله بسرعة والتقى به في الماء وهو يضحك قائلاً :
والآن .. سوف تتعلم ألا تستأنس منة أخرى على الثعلب .
ولكن، على عكس ما كان يتوقع ، نظر السلطعون إليه وهو يضحك - أيضاً -
 قائلاً : شكراً يا سيدي على عطفك وحيثناك، ثم انطلق في سلام .
الثلعب المصودم، الذي طالما اعتبر نفسه أنكى الحيوانات كان يقف مدهشاً لا يستطيع أن يجد تفسيراً لما حدث .

چین چیانج

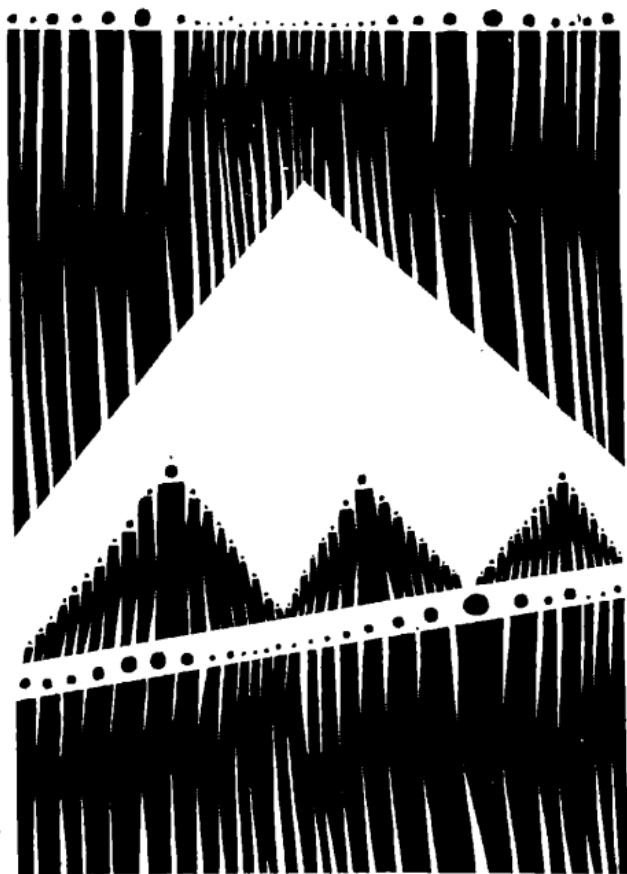
بُوذا وَالْجَسْر

بالقرب من أخدود عميق، وفي أحد المعابد النائية، كانت ثلاثة تماثيل خشبية لبودا تقف في شموع وكبريات. الرجلان اللذان جاءا إلى المكان ولم يستطعوا عبور الأخدود إلى الجانب الآخر فكرا طويلاً، ثم هداهما التفكير إلى إقامة جسر، ولم يجدا أمامهما غير التماضيل التي أوحى إليها بفكرة جديدة. إن أي تمثال من الثلاثة يصلح لا يكون جسراً سواه من ناحية الطول أو
الارتفاع.

دقق الرجال النظر في المنحوتات. الأول ، ذو الوجه الأخضر والأسنان الطويلة كان يقف مزهواً وكأنه يعبر عن قوة الرب وجبروته. الثاني .. كان الشرر يتطاير من عينيه ، ولذلك لم يجرؤ الرجال على لمس التمثالين الأولين.

كان التمثال الثالث يبدو عطوفاً رحيناً، تعلو وجهه ابتسامة دعا وطيبة
ومن النظرة الأولى تأكّد للرجلين أنه الأنسب للقيام بدور الجسر..
إنه على الأقل .. بودا المتسامع الذي لن ينتقم منهم على فعلتهم.
حمل الرجال التمثال خارج المعبد ووضعاه بين حافتي الأخدود فوصل بيتهما

Sixty



، ثم عبرا إلى الناحية الأخرى بسلام .
بودا، الذي ظل على وضعه مستقلياً، كان يبكي وهو يقول: يا لها من أيام! تلك
التي أعطت الفرصة لأمثال أولئك أن يستأندوا في الأرض ، بينما حرمتنى
القدرة على رد الإهانة مجرد أن لى وجهها رحيمًا .
”جين جيانج“

العشب ودليل اتجاه الريح

قالت ورقة عشب لدليل اتجاه الريح: يلومني الناس دائمًا لأنني أميل مع كل
ريح! ورغم أنك أسرع مني في الاتجاه مع الريح إلا أن أحدا لا يذكرك بسوء ..
أى ظلم هذا!

قال دليل اتجاه الريح: أنت مخطئة يا عزيزتي، إن واجبي هو الذي يملي على
أن أحد اتجاه الريح لكي أحذر الناس ، ولكن ماذا عنك؟ إنك تميلين بمجرد أن
يتحرك النسيم وتعرفيين الاتجاه خمسة، وعندما تهب الريح تستسلمين لقوتها! لا
تنسى الفارق بيننا!
أنا أقابل الريح مباشرة عندما تهب وأشار إلى اتجاهها، ولكنك تنحننين
معها. إن الأمر مختلف جدا.. أليس كذلك؟
”هوانج روى يون“

الطائر والتفاحات المعطوبة

طلت ثلاث تفاحات على الشجرة، نسيها الجميع هناك حتى أصابها العطاب
كما وصفتها الشاعرة اليونانية ”ساقو“ بحزن شديد ذات يوم .
عصفت الريح ، فأطاحت بالتفاحات التي سقطت قوق بعضها متدافعـة
بالمناكب متذبذبة بالألقاب .. فزاد العطاب.

ذهبـت التفاحات الثلاث يحتكمـن لطـائر لـكي يفصلـ بينـهنـ . نـظر الطـائر مليـاـ
ثم قال : كيف لـى أن أقضـى بيـنـكـنـ وأـنـا لـا أـعـرـفـ مـاـذاـ حدـثـ وـلـاـ سـبـبـ الشـجـارـ؟
كلـ ماـ أـرـأـهـ أـنـمـيـ هوـ أـنـكـنـ جـمـيعـاـ فـاسـدـاتـ مـعـطـوـبـاتـ،ـ لـاـ فـضـلـ لـوـاـحـدـةـ عـلـىـ
الـآـخـرـ،ـ وـكـلـمـاـ حـمـىـ القـتـالـ بـيـنـكـنـ زـادـ الفـسـادـ وـالـعـطـابـ!
”فنـجـ زـوـ فـنـجـ“

الرحلة

بدأ رجلان رحلتهما إلى إحدى المدن القريبة، وانطلقا في طريقهما يتبع

أحدهما الآخر . مضى وقت طویل قبل أن يكتشفا أنهما قد حلا الطريقة.

قال الأول: ظننت أنك تعرف الطريق ولذا تبعك.

والآن يبدو لي أنك لا تعرفه.

وقال الآخر: وظننت أنا أيضاً أنك تعرفه، ولذلك سرت أمامك ، معتمداً على أنك سوف تقوم بتوجيهي إن أنا سلكت الطريق الخطأ، وإذا بك أنت الآخر لا تعرفه.

"جين جيانج"

الشعلب والسلحفاة

بينما كانت السلحفاة تسير في طريقها ببطء ، مستقرة في تفكير عميق ، ظهر الشعلب أمامها فجأة ، فما كان منها إلا أن دخلت رأسها وأرجلها داخل جسدها الصلب . كان الجوع قد تمكن من الشعلب حتى أن معدته كانت تصدر أصواتاً عالية كأنها تستغيث ، ولذلك، ما أن وجد السلحفاة أمامه حتى اندفع نحوها، إلا أنه لم يعرف كيف يأخذ قضمته من ذلك الجسد الصلب . فكر الشعلب طويلاً، ثم قرر أن يجلس بجوارها منتظرًا.

مر وقت طویل، حتى ظنت السلحفاة أن الشعلب قد انصرف فبدأت تخرج رأسها بحذر ، وكانت تلك هي اللحظة التي ينتظراها الشعلب فانقض باستهانة على رأسها ورقبتها.

صرخت السلحفاة من الألم وهي تندب حظها قائلة: كيف استطاع الشعلب أن يخدعني وأنا الأذكي؟ ضحك الشعلب ضحكة غرور وانتصار وراح يقول: "أن الأولى لتعرفني أن الشعلب هو الأذكي" ، وبمجرد أن فتح فمه للكلام كانت السلحفاة قد خلصت رأسها من بين فكيه وأعادته إلى داخل جسدها، ومن ذلك المكمن الأمين كانت تقول: كم أنت غبي أيها الشعلب لقد عاد إلى ذكائي في اللحظة التي تخلى عنك فيها ذكاؤك، ولم يكن أمام الشعلب سوى أن يركل جسد السلحفاة عدة مرات من شدة الغيظ وينصرف حزيناً، جائعاً

"جين جيانج"

القارب والمد

الرجل الذي كان يعرف أن المد سيجيء بعد قليل، صنع لنفسه قارباً ووضعه على الشاطئ، على أهبة الاستعداد. عندما يأتي المد، وهو لابد آت، فسوف أدلى القارب في النهر لانطلق مع المد الفسيع.

وعندما بدأ المد قليلاً قليلاً، قال الرجل: "من الأفضل أن انتظر، وعندما يعلو المد أنزل المقارب" ، وعندما بدأ المد في الارتفاع قال الرجل: "بعد قليل سوف يعلو بما فيه الكفاية".
 ثم إنه أزاح قاربه قليلاً إلى مسافة أبعد من الشاطئ.. ارتفع المد وارتفع، فازاح الرجل قاربه أبعد فأبعد حتى صعد به إلى التل.
 الرجل الذي كان يعرف أن المد سيجيئ بعد قليل وقف يقول لنفسه: "لعل الوقت غير مناسب الآن للنزول بالقارب، فالله عال أكثر مما ينبغي".
"فنج ذو فنج"

الذكاء بعينه !

الشري الذي كان على درجة كبيرة من البخل ، أعطى خادمه زجاجة وطلب منه أن يشتري له خمرا ... ولم يعطه نقودا .
 الخادم المدهوش تساءل في حيرة: كيف اشتري شيئاً يا سيدى دون نقود؟ قال الشري : إن أى إنسان يمكنه أن يشتري خمراً بنقود، هذا أمر عادى. أما أن يشتريها دون نقود فذلك والله الذكاء بعينه، وهو دليل كفاعة ومقدرة.
 خرج الخادم متوجهاً إلى السوق وهو يفكّر ، وبعد قليل عاد بذات الزجاجة ليقدمها إلى سيده قائلاً: لقد اشتريت الخمر..
تفضل يا مولاي!

الشري الذي كان على درجة كبيرة من البخل ، راح يتأمل الزجاجة فارغة ثم قال للخادم : ماذَا أشربُ أثِيرَها الأحق؟ إنها فارغة .
 قال الخادم: إن أى إنسان يمكنه أن يشرب الخمر من زجاجة معلوة به، أما أن يشربها من زجاجة فارغة فذلك والله الذكاء بعينه، وهو دليل كفاعة ومقدرة!
"المصدر مجهول"

النحات والتمثال

راح النحات يعمل بكل جد ومتثابرة إلى أن استطاع في النهاية أن يصنع تمثلاً ضخماً من الحجر الصلب. استجتمع كل قوتٍ ورفعه على قدميه ثم راح مزهواً يطوف به وهو سعيد بما صنعت يداه .
 فجأة فتح التمثال عينيه، وعندما رأى النحات يطوف حوله صرخ فيه غاضباً: من أنت؟ وكيف لك أن تجرو على الوقوف أمامي؟
 كان النحات قد رأى في المنام أنه يصنع تمثلاً على هيئة الإله الذي يعبده ،

ولكنه الآن بعد أن رأى غضب الإله الجم ركع أمامه في ضعة وراح يستعطفه: عفوك ورضاك يا سيدى عن عبد ذليل!
وسرعان ما لاحت على وجه التمثال ابتسامة رضا، فطابت نفس المثال الذى شمله الإله بعطفه وكرمه.

تقول الأجيال التالية التى استمعت إلى هذه القصة أن التمثال الحجرى نسى أن النحات الصغير هو الذى رفعه على قدميه وجعله يقف وأن النحات الصغير أيضاً قد نسى أن التمثال من صنع عقله ويديه.. ثم تبدلت الأدوار.
المصدر مجهول

أسماء جسمى!

معجباً بقطه الماهر فى صيد الفثran، اسماء صاحبه "نمر"، وراح يتبااهى بذلك وشجاعت أمام حبيبه . وذات يوم قال أحدهم بعد أن توسم فى القط تلك الصنفات: لماذا لا تسميه "تنين" يا صديقي؟ إن التنين أقوى من النمر، فوافق الرجل وسمى قطعه بالتنين.

وجاء ضيف آخر فقال لصاحب: إن التنين يصعد إلى السماء معتمداً على السحب، فلماذا لا تسميه "سحاب"؟ فوافق الرجل.

ثم كان ضيف ثالث توسم فى القط شجاعة وقوة فقال لماذا لا تسميه "الربيع"؟ إنها والله لأقوى من السحاب الذى يتلاشى أمام جبروتها. فوافق الرجل وسمى قطه "ربيع". ثم جاء ضيف رابع ليقول : لماذا لا تسميه "جدار"؟ إنه الشىء الوحيد الذى يستطيع الصعود أمام الربيع مهما عصفت فغير الرجل اسم القط إلى "جدار".

ثم كان ضيف خامس ليكتشف كل مواهب القط فقال لصاحب: مهما كانت متانة الجدار يا صديقي، فإن فائراً صغيراً يستطيع أن يثقبه .. لماذا لا تسميه "فأر"؟

المصدر مجهول

الحوت الطيب

كان القرش، أكثر الأسماك شراسة ووحشية في البحر ، يلغضي معظم يومه في مطاردة الأسماك الصغيرة وابتلاعها، ولذلك كانت كل الحيوانات البحرية تهرب من أمامه في اللحظة المناسبة كلما رأته قادماً من بعيد . وعلى العكس منه، كان الحوت رحيمًا طيب القلب، يشقق على الأسماك الهازبة أمام القرش ليفتح لها فمه وهو يقول مبتسمًا:

لا تخافي أيتها الأسماك الصغيرة، تعالى واحتبي في قمي لكي أحريك من غدر القرش". وكانت أسراب السمك تنطلق نحوه وتتدخل في فمه راضية فيبلغه عليها، ثم يخرج الماء من فتحة في أعلى رأسه في حركة استعراضية. أما القرش فلم يكن يجرؤ على مواجهة الحوت، أضخم وأقوى كائن في البحر، وكان حين يراه يفر من أمامه مذعورا .. وبعد لحظات كان الحوت يفتح فمه بنفس الرقة والرحمة ليستقبل سربا جديدا من الأسماك! على مسافة قريبة . كانت السلحفاة التي ترقب المشهد تتعجب قائلا: رغم أن الحوت يقوم بدور المتدبر لتلك الأسماك الصغيرة، إلا أننى أراها دائمةً تدخل فمه ولا تخرج منه أبدا!

"جين جيانج"

السحب الصباحية

كل صباح ، كانت عروس البحر الجميلة تصعد إلى الجزيرة قبل شرق الشمس وتجلس على الصخرة الشاهقة . ولكن شقيقتها الكبيرة التي كانت ترى ذلك مضيعة للوقت كانت تطل برأسها من الماء كل صباح وتويخها : أيتها الكسلة التي لا تعرف قيمة للوقت، أليس لديك ما يستحق العمل قبل أن تخرج الشمس من بيتها؟

فكرت عروس البحر في كلام شقيقتها ومدت يدها للتجمذب من البعيد والقريب كل ما تستطيع من سحب وضباب وراحـت تنـسـج منها ثوباً جـميـلاً . وعندما استيقظت شمس الصباح وخرجت من بيتها كان أول شيء تفعله هو أن تلقى باشعتها الذهبية على سطح الماء وتنـتـخـلـ نـسـيـعـ العـرـوـسـ الذي تحـولـ إلى سحابة تضـوـيـ بكلـ الـوـانـ قـوـسـ قـزـحـ.

"فنج زو فنج"

رجل وشجرة وعصفور

في أحد أيام الصيف الحارة، جلس رجل تحت شجرة يستظل بظلها ، وبينما هو كذلك سقطت مخلفات عصفور فوق رأسه تماماً نهض الرجل في فزع والتقط حجراً قذف به إلى أعلى الشجرة صوب العصفور الذي طار وحلق بعيداً دون أن يمسسه سوء.

جن جنون الرجل فأمسك بقلنس وانهال على جذع الشجرة يقطعه ، فزعمت الشجرة وأخذت تبكي وهي تقول: لقد أنعمت عليك بظلـي ، فهل يكون هذا جـازـئـ؟ قال الرجل:

ألم تشاهد العصفور المتربيع على غصنـكـ وهو يلقـىـ علىـ بـعـدـلـاتـهـ؟ـ قالـتـ



الشجرة؛ وما ذنبي؟ قال: بل هو ذنبك وما كان ذلك ليحدث إلا بسببك، ومهما
بكيت وتتوسلت فلا بد أن أقطعك. واستمر الرجل يعمل فأسه بقوة، وما هي إلا
دقائق معدودة حتى سقطت الشجرة وهي تقول باكية:
إن معظم كوارث هذا العالم سببها الجهل، وما أنا إلا إحدى الضحايا.
ـ چين چيانج

الحقيقة والوهم

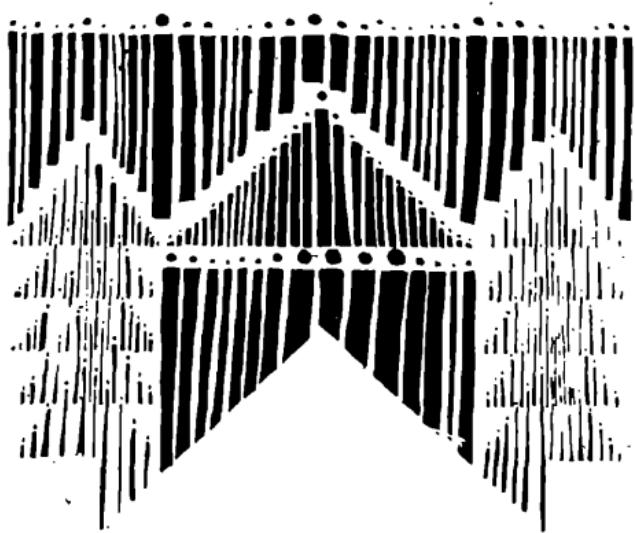
مشت الحقيقة عارية في الطريق، فأخذ الناس ينظرون إليها باستغراب!
كانت الحقيقة ذاتبة إلى القصر مقابلة الملك. على باب القصر، استوقفها أحد
الحراس الأشداء:
ـ من أنت؟
ـ أنا الحقيقة.
ـ وماذا تريدين؟
ـ أرجو أن تخبر جلالته أنسى قد جئت لمقابلته،
ذهب الحارس إلى وزير البلاط وأخبره بما حدث، فقال الوزير:
لابد أنها امرأة مجونة، اصرفها من هنا فوراً.
ونذهب الحارس ليطرد الحقيقة، بينما ذهب الوزير لينقل الرسالة إلى الملك
الذى ضحك وهو يقول : مقدمة عارضة؟ يا له من سخفاً
ارتدت الحقيقة لباس الفقراء ومشت في الطريق، فلم يعرها أحد أنسى
اهتمام.. كانت مرة أخرى ذاتبة إلى القصر مقابلة الملك.
وعلى الباب استوقفها أحد الحراس الأشداء وسألها نفس الاستئلة:
ـ هقالت: أنا واعظة، وأريد أن أقابل جلالته.
ذهب الحارس ليخبر الوزير أن هناك امرأة في ثياب يالية تدعى أنها واعظة
وتحب أن تقابل جلالته الملك.
فكرا الوزير للحظات ثم قال: كيف تجرؤ واعظة في ثياب رثة أن تطلب لقاء
الملك؟ أخبرها بأن تذهب إلى الكنيسة لتعظ الرهماء هناك.
ـ نقل الحارس الرسالة إليها، وطريقها غير طردة..
وعندما أخبر الوزير الملك بها حيث، قال جلالته فاحبباً:
ـ لا يكفي ما أسممه من مواعظ فانفنه !!

ارتدت الحقيقة هذه المرة ملبيس زاهية ومشت في الطريق، كان كل من
يلقائهما يحييها بالاحترام ويتبسمها ويستمع إلى ما تقول ... كانت الحقيقة في
الطريق لقاء الملك.

ومثل كل مرة، استوقفها الحارس ولكنها سألهـا باحترام
ـ هل تقضـلت يا سيـدى وأخـبرتـنى باسـمك ويسـبـبـ مـجـيـئـكـ؟
ـ أنا الوـهمـ! وقد جـئـتـ لـقـابـلـةـ جـلـالـةـ الـمـلـكـ.
انطلقـ الحـارـسـ ليـخـبـرـ الـوـزـيرـ: بـالـبـابـ يا سـيـدىـ سـيـدةـ أـنـيـقـةـ، تـقـولـ أـنـ اـسـمـهـاـ
ـ الوـهـمـ وـتـرـغـبـ فـىـ لـقـاءـ جـلـالـةـ الـمـلـكـ. فـهـرـعـ الـوـزـيرـ وـذـهـبـ ليـخـبـرـ الـمـلـكـ الـذـىـ هـبـ
ـ وـاقـفاـ:

ـ اـفـتـحـواـ الـأـبـوـابـ، ولـتـعـزـفـ الـمـوـسـيـقـىـ..
ـ وـخـرـجـ الـمـلـكـ وـالـمـلـكـةـ وـالـحـاشـيـةـ وـعـلـيـةـ الـقـوـمـ ليـكـونـواـ جـمـيـعـاـ فـىـ اـسـتـقـبـالـ الـوـهـمـ.
ـ وـهـكـذاـ اـسـتـطـاعـتـ الـحـقـيقـةـ أـنـ تـدـخـلـ الـقـصـرـ فـىـ النـهاـيـةـ.

ـ چـينـ چـيانـجـ



نقد

ن

«الخياء» وتيار الوعي

أصل عبيد

لذلك فإننا نجد أنه من الضروري تقديم رواية من الروايات التي تحوّل فيها الكاتبة غطاء جديداً من الكتابة الحكائية تلمس فيه خروجاً على ما أفتى في الرواية التقليدية وهي رواية «الخياء» للكاتبة الشابة «ميرال الطحاوي» والتي تنتمي إلى «تيار الوعي».

الذى تخرج فيه الرواية عن نطاق المبنية فى تراتب الأحداث وسلسلتها، كما أنها ذات طبيعة سردية مخالفة لطبيعة الفص فى الروايات الكلاسيكية، وذلك لمحاولة تفسيرها وتحليل مادتها والوقوف على بعض العناصر المكونة لها والتقييمات الداخلية والتكييف الذى استخدمته الكاتبة فى بناء عالمها.

لقد تجاوزت الكاتبة فى هذه الرواية تقنيات

انطلاقاً من مفهوم النقد الحديث الذى يهدف إلى كشف إمكانات الأعمال الأدبية وتقديرها بعيداً عن مجرد إصدار الأحكام التقييمية الصرف، محاولاً تسلیط الضوء على الجوانب المظلمة فيها التى من الممكن أن تخالط على القارئ، وذلك من خلال محاولة النفاذ إلى عوالمها الداخلية لكشف حركة العلاقات داخلها وإيجاد السبل لاتساعها، على أن النقد من ناحية أخرى أصبح عملية ضرورية لتفسير النصوص بنا، على قواعد فنية صحيحة لمساعدة القارئ على فهمها وتدوّيقها وتحقيق الأهداف المرجوة منها.

فالنقد، على اعتبار ذلك، ما هو إلا وسيلة لخلق نوع من الصلة ما بين القارئ والعمل الأدبي لتحقيق أقصى درجة من الفاعلية والتاثير.

مضمن جزء من تطبيقات الكاتبة من خلال البيئة البدوية / الريفية، وقد قالت باختيار مادتها السردية من مفردات هذه البيئة التي عملت على تسجيل صور كثيرة من فنط الحياة فيها.

واقعية الرؤية

إن الكاتبة هنا تعالج موضوعاً يقع في دائرة القضايا النفسية التي تدور حول الفرد، تلك القضايا التي تعالج سلوك الآخرين فيما لدواعهم إلى جانب معالجة أسباب عجزهم في كثير من الأحيان عن التكيف مع واقعهم المحيط بهم.

رواية «الخياماً» لا تطرح قضيائنا الاجتماعية عامة أو تهتم إلى تقديم شريحة اجتماعية معينة للنarration، إنما تنصب على شخصية واحدة ترصد حياتها الداخلية وكأنها سطح عاكس لباطونها وما يحويه وعيها من أفكار، كما أنها تقم الأحداث من خلال رؤيتها فلم تعمد إلى تسجيل شيء من الواقع الخارجي المباشر إلا ما هو مهم بالنسبة لهذه الشخصية، لذلك لم يجد أن الكاتبة لم تسع لتقديم شروح تاريخية أو أية خلفية اجتماعية لما يحيط بهذه الشخصية / البطلة.

وقد اختارت الكاتبة لصياغة عالمها أو رؤيتها، عالماً يعييناً عن المدنية بما تحويه من متناقضات ومفارقات، وقد جاء هذا العالم موافقاً تماماً لما تعرضه من أفكار ورؤى.

وبالغمام من أن رواية تيار الوعي بطيئتها ترتفع فوق الواقع الخارجي محاولة الترغل داخل أعماق الشخصية والوقوف على مادة الوعي، إلا أنها لا تتنازل تماماً عن طرح بعض من جوانب المجتمع الخاص المحيط بالشخصية لكن بشكل غير مباشر، أي لا تهتم إلى تقديم المعلومات بهدف المعرفة، بل ما هي إلا وسيلة للكشف عن الشخصية وأبعادها، لذلك لم يجد أن رواية انتبا

القص التقليدي وأخذت في تجربة أدوات أو تكتيكات جديدة خاصة بأسلوب رواية تيار الوعي وملائمة لطبيعة المادة المطروحة من حيث إنها مادة الوعي ذاتها وما تحويه من أفكار.

تيار الوعي الجاه جيد مهد لظهوره كثير من الأسباب أهبها نظريات فرويد عن الوعي واللاوعي / العقل الباطن حيث لفت الأنظار إلى ذلك الجانب الخفي من النفس الإنسانية أو الحياة الباطنية وما يخلج فيها من مشاعر وأفكار.

ما دفع الكتاب إلى استنباط هذه الأفكار ورصدها دون الاهتمام بالعالم الخارجي أو محاولة الرجوع إليه، فلم يعد هناك ما يستحق التأمل سوى اللات / النفس وكل ما يصدر عنها وينتسب إليها، لذلك يجد أن هنا الاتجاه الجديدأخذ يركز على العالم الداخلي بهدف الكشف عن الكيان النفسي وتصوير نوازع الإنسان وما يصطـرـع داخلـهـ، مما دعا إلى استخدام أنماط جديدة في طريقة السرد والقص.

فإذا كان موضوع رواية تيار الوعي هو العالم الداخلي للشخصية ووعيها فإن ذلك قد فرض بالتالي شكلاً معيناً أو أسلوباً محدداً ملائماً وملائماً لطبيعة هذا الوعي، ولهذا العالم الداخلي وهو أسلوب يتضـيزـ بخصائص وسمات معينة، كما يحـسـمـ أدوات أو تكتيكات أسلوبية لها وظائف محددة تفرضها التجربة المبدية، وهي وظائف فعالة يستطيع الكاتب من خلالها الترولوج داخل الشخصية، كما يصبح القارئ قادرًا على أن يلتقط وداخلية هذه الشخصية بلا واسطة.

وقبيل الحديث عن بعض تلك الأدوات أو التكتيكات الخاصة برواية تيار الوعي والتي من الممكن رصدها من خلال القراءة المتأنية لرواية «الخياماً» لتحديد أو بيان مدى تماحـكـ الكاتبة في توظيفها، نشير إلى مضمن الرواية من حيث أنه

ويالرغم من أن الشخصية / البطلة هي البؤرة المركبة في رواية تيار الوعي، إلا أن هذا لم يلغ وجود شخصيات أخرى مساندة تعرف عليها من خلال الرواية / البطلة، كما أن هناك عبارات كثيرة مفعمة بالدلالة على أخلاق أهل القرية وطريقة وعيهم بالحياة، جات بتفانية على لسان هذه الشخصيات، مما يجعل صوت الكاتبة مختلفاً خلف صوت الجماعة المتمثل والماضي في ثباتات الشخصوص من خلال المسار والتولوجي الداخلي للشخصية / البطلة.

ولقد استطاعت الكاتبة توظيف الفولكلور الشعبي والأغانى الشعبية بما يلامس والموقف الذي يتطلب حضورها كعامل مساعد على تعميق المعنى المطروح وربط الرؤية بالواقع الذى تحاكى.

ومن الواضح أن جميع هذه العناصر قد جات مسوقة بشكل بسيط، إلا أنها تمثل المخطوط العريضة ذات الوظائف الفعالة في بنية النص ككل، حيث إنها تعمل على كشف أبعاد الشخصية وما يحيط بها من ظروف تدفع بها إلى ردود أفعال تتساوى معها دون تنافر أو عدم اتساق.

ومن جانب آخر نلاحظ من خلال البنية السردية واعتمادها على الذات، فإن الأحداث جات من خلال رؤية هذه الذات / البطلة، مما انتهى معه الوعي بالزمان في حالة الثلاث الماضي والماضي والمستقبل، وأخذت الرواية تتأرجح ما بين هذه الأزمة الشلالة دون التقييد بزمن الرواية / الأحداث الراقة بالفعل.

وإذا انتقلنا إلى رصد بعض من ألوان التكينيك المروفة في هذه الرواية ستجد أن أول ما يلفت النظر هو طبيعة السرد الذي يدور على نسان الشخصية / البطلة بلا واسطة من الكاتبة /

تتأرجح ما بين الأسطورة والحلم والواقع بكل ما فيه من سلبية وساطة وتحلخ قهري فرض من قبل منظومة الأفكار السائدة في تلك البيئة، كما أنها تعرض بعضاً من مفردات العقائد الراسخة في وجдан البدوى / القروى التي لا يجد سبيلاً إلى التحرر منها مهما أبدى من رفض لها وعدم اقتناع بها، لأنها المنظومة المفروضة منذ القدم.

لذلك فإن رواية تيار الوعي لا يمكن القول بعدم واقعيتها برغم خطيبتها الواقع وتجاهل ما يحييه من جزئيات، لكنها واقعية متباينة ومخالفة لنبع الواقعية الكلاسيكية التي تتلزم بسرد التفاصيل الجزئية للواقع الخارجى.

ورواية المغاير تتمثل لنا من خلال حدوه معلومة تظهر لنا دون الاستطراد إلى جوانب هامشية أو فرعية، مما يضفي عليها طابع التركيز وتبتشر الرؤية حول شخصية واحدة، وهي البطلة / فاطمة، مما ينبع منها طابع الشمول والاستغراب في السرد. كما يظهر لنا من جانب آخر تحررها من أسر التقاليد التقنية كالمحبكة والعقدة والحل.. حيث إن هذه التقاليد لم تعد ملائمة للتعبير عن الحياة الداخلية للأشخاص وما تتميز به من غموض وتفكك وإنعدام المنطقية في التسلسل والتراكب في الشعور والأفكار، إلى جانب تصوير ما ينبع بهم من آلام ومخاوف وإيماءات.

إن الجانب الأكثر وضوحاً في رواية الحباء هو الجانب النفسي، فإننا نلمس سيطرة شعور الغربة والوحشة والمعاناة من حمراه المسفير ولوحة الانتظار.. انتظار الشائب على مسار الرواية، وذلك من خلال تجسيد الغربة في المكان والزمان - غربة النبات - غربة الإحسان عامة إذا انتهت أسباب التواصل النفسي والروحي مع الآخر.. إلى جانب ترسیخ عوامل الإحباط ووصلها من الخارج والداخل.. خارج النبات وداخلها.

لنا نستطيع القول بأن رواية تيار الوعي ذات بعد أحادي أو رؤية أحادية هي رؤية فردية بحثة تصدر أو تقدم مباشرة من داخلوعي الشخصية ذاتها.

وفي رواية الخبراء نجد أن الراوى أنسى لن على الرواية هي الشخصية / البطلة التي تقدم الأحداث والواقف الخارجية والداخلية والصور والأفكار من خلالها، فالكتابية متخفية خلف الشخصية التي تقدم مباشرة للقارئ أنكارها ووعيها وذكرياتها وأحلامها وتغييراتها بصورتها هي دون أن يكون للكتابة أي دور في عملية التوصيل هذه، وبالرغم من سيطر ضمير الغائب في عملية السرد في أحياناً كثيرة نجد أن هنا السرد من وعي الشخصية ذاتها، فالذى يروى الأحداث هو الشخصية الأساسية / البطلة وهى فاطمة في الرواية.

إننا هنا لا نشعر بالكتابية مطلقنا التي سلمت مهمته الحكى للشخصية والتي يتقابل معها القارئ مباشرة وبشكل مستمر، مما أضفى على الشخصية حضوراً قوياً وقائماً على طول الرواية، وهو حضور معمق بالجاذبية والحركة والحياة. كما أن هذا الحضور المتحقق من خلال خطابها المباشر للقارئ يجعل القارئ يشعر وكأنه على علاقة حميمة بالبطلة / الرواية، ما يؤدي وبالتالي إلى تحقيق نوع من التواصل لأنها تتفق بالقارئ على مكونات نفسها وخلجاتها وأنكارها والألمها وكأنها تقييم معه جسراً من الصلاقة مفعما بالصدق والأمانة. وهذا ما استطاعت أن تحققه رواية تيار الوعي.. وهو التلامم ما بين القارئ والراوى، مما يدفع بالقارئ إلى تصديق ما يروى له، وبهذا تكون الرواية قد حققت التقارب المنشود بينها وبين القارئ. ومن جانب آخر نلاحظ أن تقديم العالم الداخلى

الراوية.

فالرواية تقوم على الحكى الذى أوكلت الكاتبة مهمة القيام به إلى إحدى شخصياتها وهى البطلة / فاطمة.

١ - الراوى

يقول الدكتور صلاح فضل معتمنا على النقد البنائى بأن تيار الوعي «يجتىء إلى إلغاء دور الراوى فى القضية وإسناده بأكميله إلى إحدى الشخصيات ليقدمها فى أعلى مستوياتها الباطنية». فضل (نظريات البنائية فى النقد الأدبي). ص ٤٤٢ - ٤٤٣.

فمن المعروف أن الرواية الكلاسيكية كانت تعتمد على الراوى العالم بكل شيء، والذى كان مسيطرًا سلطة كاملة على عملية القص، إلا أن رواية تيار الوعي التى تهدف إلى تصوير العالم الداخلى أو الباطنى للشخصية لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الشخصية ذاتها دون وساطة، لذلك فالراوى فى رواية تيار الوعي راوٍ ذاتى، أى من شخصيات الرواية الذى يقوم بعملية الحكى بضمير المتكلم، كما أن إلغاء دور الراوى وإسناده إلى إحدى الشخصيات فى الرواية يتلازم مع رواية تيار الوعي التى تسعى إلى طرح الواقع من خلال وجهة نظر الشخصية كما تراه هي، لهذا فإن رواية تيار الوعي عملت على تقوية مكانة الشخصية وإبراز دورها فى الكشف عما يدور داخلها من صراع وأنكار دروى، إلى جانب تقديمها العالم الخارجى من خلالها هي لا كما هو واقع فى الحقيقة.

إن رواية تيار الوعي ينصب اهتمامها الأول على الشخصون وكيفية تعاملها مع الواقع أو المجتمع المعين بها من منطلق داخلى لا خارجي،

وجهة نظرها هي، كما أنها ليست شخصيات ذات كيان مستقل عن الشخصية الرئيسية / فاطمة، كما أنها لا تتحرك في الرواية إلا من خلالها ولا تعرف عنها إلا ما تعرفه فاطمة.

وهي بخلاف الروايات الكلاسيكية التي يكون فيها عدة شخصيات يمكن الإشارة إلى بعضها كشخصيات رئيسية ذات كيان مستقل تعرف عليها من خلال الرواوى العالم بكل شيء، ومن ثم فإننا قد نتعرف عن بعض هذه الشخصيات ما لا تعرفه شخصيات أخرى.

فالرواية هنا تروى من الخارج ولا تعرف إلا القليل عن الشخصيات التي تقدمها فهي تعتمد الوصف فقط الوصف الخارجى دون التغفيل داخل نفوسهم والتسلل إلى مشاعرهم الداخلية، كما أنها لا تقدم لنا أى تفسيرات سوى ما كان منها ضروريا في الكشف عن بعض الجوانب المرتبطة بها شخصيا، لذا فهي تحاول وصف ما تراه في حياد تام.

و بما أن الرواية من الوجهة التقنية تعتمد على منظور الشخص الواحد والذى تتركز الوقائع فى بؤرة إدراكه لمجد أن الرواية تقوم على ضمير المتكلم كما تقوم على ضمير الغائب، لكن من خلال وعن الشخصية لا من خلال الكاتب / المؤلف. كما أن اللغة التصويرية التى تشكل الحيز السردى هي لغة الشخصية وليس لها لغة الكاتبة كما يتراءى لنا من خلال السطور الأولى للرواية.

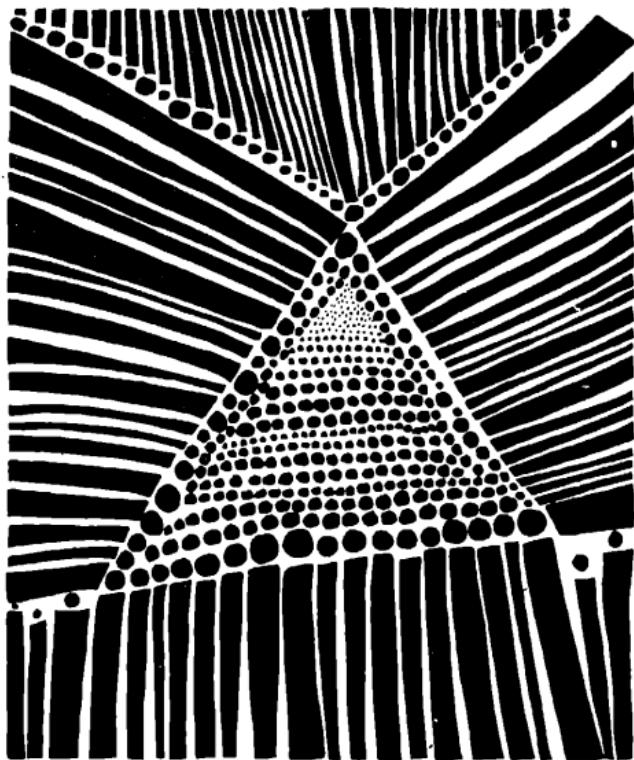
ومن ناحية أخرى لمجد أن الأحداث فى الرواية جاءت مرتبة بمنطق خاص هو منطق الشخصية التى تقدمها لنا من خلال وعيها وإدراكها، وهذا المنطق بطبيعة الحال يتناقض مع المنطق العام الذى يعتمد على التنظيم والترتيب والمنهجية والأولويات، ذلك لأن تيار الوعى ينتهي أسلوبا

للشخصية ينتزج مع تقديم العالم الخارجى فى الرواية، أي أنهما يقدمان فى الوقت نفسه، أو بمعنى أدق لمجد أن الكاتبة تنتقل بالقارئ ساين خارج والداخل من خلال السرد والمونولوج الداخلى.. فالقارئ يتراجع ما بين الواقع المحسوس وبين الواقع الن资料ى للشخصية، وتفسير ذلك يأتي بأن مادة الوعى من أفكار ومشاعر لا يمكن نقلها مباشرة دون أن تتأثر هذه المادة بالظروف المحيطة بها، بمعنى أنه لا يمكن نقل الأفكار بصورة متواصلة، فهذه الأفكار أو هذه المادة فى لحظة إفراغها يختلطوا بعض من الأحداث الآتية المحيطة بالشخصية، لذلك لمجد أن الحياة الداخلية أو الوعى وماداته يازجه الواقع الخارجى فتأتى الصور العقلية أو الذهنية على شكل أجزاء يفصل فيما بينها سرد بعض الأحداث، فتختلط مثلًا الذكريات بما يجري أمام الشخصية أو بما تفعله هي شخصيا، أو يختلط الحوار / المونولوج / موقف خارجى جاء متساويا معه.

كما أن الأحداث الآتية لا بد أن تصطحب نوعا ما بالحالة النفسية والصور التهنية أيضًا.. ومن هنا نجد أن كلًا من الأحداث والصور يعتريها التشتت وعدم الالكمال، وهذا لأن كل منها يؤثر ويتأثر بالأخرى فلا يمكن تقديم مادة الوعى بطريقة متراقبة ومتواصلة لعدم القدرة على عزل الشخصية عن الأحداث الجارية حولها، كما أن هذه الأحداث لا يمكن تقديمها مباشرة دون تشتت لأنها تقدم من خلال وعن الشخصية ذاتها.

ورواية المحب، تترك بورتها فى شخصية واحدة تقوم على رصد أفكارها وتحديد انتباعاتها الذاتية عما يدور حولها من أحداث وما تلتقيه من شخص،

وهذه الشخصيات التي تتناولها البطلة هي شخصيات ثانية تقدمها فى الغالب من خلال



إمداد القارئ بأية معلومات، فلذلك تتدخل فيه الأفكار والأحساسات ويكون الكلام فيه بضمير المتكلم، كما يمكن تقديره أيضاً بضمير المخاطب أو الغائب أحياناً أخرى حينما يكون الحديث عن الآخر أو فيما يخص بالآخر.

فالمونولوج الداخلي يصل إلى القارئ دون حضور المؤلف الذي يختفي تماماً في لحظة بث الحوار وتحقيقه.

رواية المخاب، تعتمد اعتماداً كلياً على تكتيك المونولوج الداخلي، حيث إنها تسعى للكشف عن باطن الشخصية / البطلة وهي فاطمة وما تعانيه من إحباط وألم وغrief وأشكال عديدة من الصراع ما بين رفض وقبول والتخبّط بين نواع الحب والكره... وطرح العديد من التساؤلات التي يفرضها الواقع المحيط بها، لذلك نجد أن هذه الشخصية في مثل هذه الحالة تلجم إلى التقوّع داخل ذاتها، فلا تجد الكاتبة من صراع وأنفاس، وعيها وما يصطبّ داخلها من صراع وأنفاس، سوى المونولوج الداخلي الذي يعتبر الوسيلة أو الطريق الوحيد لإفساغ هذا الواقع عن طريق الشخصية ذاتها وإمكانية وقوف القارئ وبالتالي على ماحتواه. فالكاتبة لا تقتصر عند حدود الوصف الخارجي الذي تقدمه البطلة من خلال وجهة نظرها، إنما تعمل أيضاً على طرح ما يجعل بخطارها وما تحررها أعماقها الداخلية من أحاسيس ومشاعر.

فالكاتبة تتصفح وعي شخصيتها من خلال المونولوج الداخلي الذي يقيض به وعيها، خاصة في تلك اللحظات التي تكون فيها البطلة في قمة المعناد وصولوها عن أزمة حقيقة تعانى بها من جراء بتر ساقها، مما دفعها إلى الوحدة والتقوّع داخل عالمها الخاص بها.

جديداً في تصوير الوعي وماداته، آخرنا في المسابان طبيعة جريان الذهن وعدم منطقته. لذلك نستطيع أن نقول في النهاية إن هذه الرواية تعطينا صورة أو تقدم لنا مثالاً على تلاشى المحدود الفاصلـة ما بين الداخل والخارج، تعبيراً عن تأرجح الشخصية ما بين واقعها النفسي الداخلي وواقعها التاريخي المرئي، مما يثبت تعمق الكاتبة لوعي شخصيتها ومنحها الحرية الكاملة في التعبير عن أفكارها ومشاعرها دون تقييد بمنطق أو أي تحديد مسبق منها.. لذا لمجد أن الشخصية قد استطاعت أن تقدم لنا نفسها دون واسطة ودون حواجز تفصل ما يبتنا وبين وعيها الداخلي. وهذا واحد من الأسس التي تقوم عليها رواية تيار الوعي وأحد أهدافها المباشرة.

وإذاً، انقلنا إلى تكتيك آخر من أهم تكتيكات تيار الوعي وهو:

٢ - المونولوج الداخلي :

سنجد أن أبسط تعريف من يمكن تقديمـه للمونولوج هو حوار القائم ما بين الإنسان ونفسه دون التصرّح به للأخر، أي أنه حوار غير مسموع، وكل مونولوج لأبد أن يستدعـيه حدث خارجي واقعـي يرتبط به ويشـره ولا يتـعدـاه إلى غيره.

ولما كانت رواية تيار الوعي تقوم على تقديم فيضان الذهن بما ينـوـه به وعي الشخصية عن طريق الحوار الداخلي الذي يدوره يقدمـ لنا وجهـةـ نظر الشخصية، كما يقدمـ لنا أيضاً صورـها الانفعاليةـ الـبحـثـةـ المـلاـحـقةـ والمـنـدـاـخـلـةـ، فإـنهـ لا يقتـرـضـ فيـ هـذـهـ الـلحـظـةـ أـنـ يـكـرـنـ هـنـاكـ سـامـعـ تـتـحدـثـ إـلـيـهـ الشـخـصـيـةـ، كـمـ أـنـ لـاـ يـقـصـدـ بـهـ

- مزعجاً! ماذا لو قصصته؟!
١٠ - «يكس ربيك».
- ١١ - «هل يجيء ليهري شيئاً؟ إنه لا يرجع إلا ليرحل ولا يرحل إلا ليغيب فهل جاء؟»
هل ستهصل فرسه السوداء والتي يجب أن تبقى بلا اسم؟
١٢ - يفتح الباب الكبير، تركض الفرس في الممشي.
- ١٣ - لقد عاد.. هل أركض تجاهه؟
تلحظ هنا في هذا النص تداخل السرد مع المونولوج الداخلي، فالعبارة الأولى ما هي إلا سرد تقدمه لنا الشخصية ثم تفترضها إلى داخل وعيها في العبارة الثانية بالتساؤل الذي تطرحه على نفسها، وبعدها تكمل حوارها الداخلي في العبارة الثالثة، وفيها نلمس صيغة الاستغراب التي ترجح بها والتي تتم عن تأثير الحديث المفاجي والتساؤل عنمن يكون القاتم. أما العبارة الرابعة فهي تأخذنا من خلال السرد إلى الواقع يتواتي حدوثه، وإن جاء في هذه العبارة بصيغة الماضي وتستكمل سردها في الخامسة حتى العبارة التاسعة التي تدخلنا مرة أخرى إلى وعيها لتقدم لنا ما يجول بخاطرها بطريق مباشر حتى إذا وصلنا العبارة الثانية عشرة لمجدها تعود إلى سرد الواقع وما يحدث أمامها وبعدها تقدم لنا وعيها مرة أخرى.
- لقد استطاعت الكاتبة تقديم الأفكار متزججة بالأحداث الآتية والأحداث الماضية معاً، فتلمس حرية الحركة مابين الأزمان الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل (هل ستنهي فرسه السوداء)، وبالرغم من ذلك لا نشعر في قرائتنا لهذا النص بأى فروق زمانية أو بآية تناقض بين السرد والمونولوج، حيث إنه جاء متداخلاً بتلقائية تامة وموافقاً لطبيعة الحديث الذي استدعي وجوده.

فالهدف الأساسي من المونولوج هو رفع الحاجز ما بين القارئ والشخصية، والوقوف على أنكارها مباشرة دون وساطة طرف ثالث وهو الكاتبة. كما أن المونولوج وتوظيفه جاء متساقاً مع السرد ومتداخلاً معه، كما جاء بتلقائية دون تعمد من الكاتبة، خاصة أن الصوت القائم بالسرد هو صوت الشخصية ذاتها، لذلك لا نجد أي تفزيزات ما بين السرد والحوار الداخلي، فالوعي يفيض بتلقائية كاملة وانسيابية تامة.

وجميع المونولوجات التي جاءت في الرواية كانت بداع من أحداث واقعية سابقة استدعت حضوره في ذهن الشخصية، مما يجعل بين الأحداث أو السرد والمونولوج تداخلاً وتشابكاً لا يمكن الوقوف والتمييز فيما بينهما إلا من خلال القراءة المتأنية لنتستطيع الفصل ما بين السرد والصوت الداخلي.

وتناول المونولوج والسرد يتضح لنا في هذا المقطع:

- ١ - اسم أزيز الباب الكبير فأذهب واقفة وأركض إلى بسطة البيت.
- ٢ - هل جاء؟
- ٣ - إنه ليس موعد القطيع.. الشمس لا تزال في الأفق!!
- ٤ - هنا الباب لا يفتح إلا مرتين، واحدة في أول النهار قبل طلوعها، وأخرى بعد غروبها.
- ٥ - اجلس على حافة الدرج فتسرح الخيل ثم الماشية لا تبقى في النوار الأخيرة.
- ٦ - إنها صغيرة بعد مهرة عينية.
- ٧ - هكذا كانت تقول سردوبي حين تطعمها.
- ٨ - تصهل ولا تكف عن الصهييل إلا وقطعة السكر تذوب في فمها.
- ٩ - كنت أتفق أن تصبح خالصة البياض.. لكن هذا العرف الأسود والدليل الأكثر سواداً، بدأ لي

الشخصية ذاتها، ومستوى ما قبل الكلام المتحقق في الاستبطان الذاتي أو المونولوج الداخلي، والمستوى الثالث هو المستوى الأعمق في الوعي واللاوعي أو اللاشعور المتحقق في الأحلام، تلك الأحلام التي لا تخرج عن دائرة الوعي والتي تأتي بطريق غير مباشر، كما أنها تتراكم للشخصية بما على قانون التداعي الحر دون تدخل منها، وكأنها رغبات مكبوتة وجدت طريقها للتحقق دون سيطرة من الشخصية بالرغم من عيابها.

وقد كانت الكاتبة موفقة لحد بعيد في توظيف المعلم، حيث جاء توظيفه متداخلاً في صلب الرواية غير متناقض مع تسييجها العام أو مضمونها العام، كما أنه متلاحم مع السرد ومتداخل فيه، وذلك موافق لطبيعة جريان الذهن وحرية حركة الوعي بعيداً عن سلطة الكاتبة أو فرض قيود تحديد أو اقتناص، أذكار معينة دون أخرى.. وهو من أهم عيوب رواية تيار الوعي عن طبيعة القص في الروايات الكلاسيكية كما قالت.

ولنر مدى التداخل بين السرد والحلم نقدم أو
نختار قطعة من الرواية:

قلت لزهوة «العبي معي يا زهوة... علمي

ومن ناحية أخرى يجد أن الزمن الفعلى والحقيقة لهذا النص يتراوح ما بين الفقرة الأولى والفقرة الثانية عشرة وباقى الفقرات ما هي إلا حركة محاكية لحركة النفس والوعي. أو استبطان ذاتي يتوقف فيه زمن الحكاية، كما أن هذه المونولوجات المتناولة ما بين الأحداث الآتية والماضية المسرودة استدعي حضورها حدث خارجى ولم تخرج عن حدوده ولم تتعد إلى غيره.

ومن التكتيكات الأخرى التي استطاعت الكاتبة توظيفها بمهارة: الحلم غير المباشر، وقد جاء متداخلاً في نسج الرواية حيث جاء وروده دون تدخل من الشخصية، كما أنه لم يأت معتمداً على السرد المباشر لها.

٣ - الحلم غير المباشر:

إن كثيراً من الباحثين يؤكدون أهمية الملم وتوظيفه في رواية تيار الوعي، وذلك لأنّ الأحلام تعتبر كما يقول فرويد «ناتج للنشاط النفسي الحر».. كما يعتبر تنفساً لرغبات مكبوتة في اللاشعور والتي يتم تحقيقها عبر الأحلام إذا حالت الظروف بينها وبين تحقيقها في الواقع.

ويمى أن روایة تیار الوعی تسعی لتصوير
واكتشاف العالم الداخلي وتقلیده، فإن مضمون
الأحلام أحد مكونات هذا العالم الداخلي
ومفرداته.. لذا فإن استخدام الكاتبة لتكثيف الحلم
في روایتها كوسيلة لطرح مكنون اللاشعور
مكملاً بل متوازياً مع هدف باقى العناصر المكونة
للرواية ومضمونها.

رواية الخبراء تقدم لنا عدة مستويات للقص،
مستوى السرد العادى الذى يأتى على لسان

تشكل فيها الخطوط العريضة للرواية، كما أنها تتبع بعض المعلومات الازمة كخلية ضرورية للقارئ عن الشخصيات، لذلك فهي ذات خاصية لا مركبة.. يعني أنها تتفق خارج الأحداث الرئيسية الآتية.. في الرواية.

وافتتاحية وما تدور حوله وهو المعلم الذى يتردد ويتداعى على وعي البطلة بطريقة ثقافية قد اكتسبت خواصاً لازمنية، وكان المعلم أصبح عادة.. لا تحدد بزمن محدّد ولا ترتبط بوقت معين

من هنا فإن الرواية تتفق على حركة الوعي
الذى يتارجع بين الواقع الخارجى والواقع
الداخلى، كما تقدم لنا كيفية تداخل الصور مع
الأحلام والواقع مع الذات، إنها تجربة ذاتية عميقة
الرواية تتجلى الرمز ما بين أحاديثها ووقائعها، مما
يجعلها ترتفع على مستوى التقديم المباشر
الواضح.

وَمَا الْحَمْلُ إِلَّا رَمْزٌ يَتَجَلّ لَنَا عَبْرَ وَعِيَ الشَّخْصِيَّةِ يَحْمِلُ الْكَثِيرَ مِنَ الْمَعَانِي
وَالْتَّفَسِيرَاتِ.. إِنَّهَا رَمْزٌ حَرَةٌ لَا تَقْفَزْ عَنْدَ حَدُودِ
الْأَتْوَالِاتِ الْمُصْرِيَّةِ الْمَبَارِثِيَّةِ.. إِنَّمَا تَحْمِلُ حَمْرِيكَ أَوْ

إثارة وعي القارئ نحو تأويلات بلا حدود.
إنها تقدم نمطاً من الفصل يبعث على النهضة
والتأمل.. فالقارئ تأخذة متasse الكشف
والاستبطان، فلا يقف عند حدود معنعة القراءة..
بل يتبعدها إلى متنعة الترغل إلى الداخل..
داخل الأعماق واكتشاف المجهول دون الورق
على ظواهر الأشياء والأحداث وتلقيها بصورة
 مباشرة.. إن القارئ هنا يتفاعل على مستوى
 الفصل والأحداث مع البطلة.. تفاعلاً يمنع القراءة
 دفناً ومحبة بلا حدود.

خط السبعة وحفر النقلة العربي ..

جاء العبد وهش أغنامه وجلس قبالة الفرخة
 كانت على الوتد فجذب الشيط المعرف على
 ساقها وجرها بسن الفصا، صاحت زاعقة في
 الفضا... طارت قليلاً وتخطت في الوتد فانقلبت
 على ظهره ضاحكاً، وانكشت الفرخة أكثر. كانت
 بلا كمامه.. ورأيت عيونها دامية تلتف حولي،
 كان الخوا... وكان الظلام ولم يكن لزهوة أثر.

نلاحظ هنا انتقال السرد إلى الحلم مباشرة، وهو انتقال البطلة من الواقع الخارجي إلى الواقع الداخلي.. إلى وعيها وتصوراتها وتخيلاتها، وهي تصورات أو صور تداعي على فاطمة دون تدخل منها.. فتخيل مجىءٍ «زهوة» والحديث معها ثم الانتقال إلى الصحراء ورصد بعض من الصور، إلى جانب أن الحلم يحتوى على بعض الرمز الموجية بمعانٍ محدودة تعزز ما تهدف الكاتبة إلى طرحه، فقد صورت الفرحة الجارحة معقوفة على الوتد.. تدفع رأسها بشموخ وعيونها تحدق في المجهول.. عيورتها بلا كمامه وجناحاها بلا جلام، لكنها ساكتة تلف حول الوتد وتتنقر بمنقارها الجارح.. ثم تقف وتسكن.. وأحياناً في عيونها الدمعاء».

إن هذه الصورة تحمل بين طياتها ما يرمي إلى زهرة ذاتها.. بل إلى الأخرى عامة وما يمثله في هذه البيئة من ضعف ولعنة وجبل للعار.. وهو ما قد يدور حوله الرواية.

إلى جانب ذلك تجد أن هنا الحلم ومحبوه يتربّد على طول الرواية، كما أنه يعتبر من ناحية أخرى مفتاح الرواية، وما يؤكد ذلك الافتتاحية التي ابتدأت بها الكاتبة روايتها والتي تعرض لنا من خلالها المادة الألية. هذه المادة الأولى هي، التي،

تحية

ت

التشكيل الاجتماعي

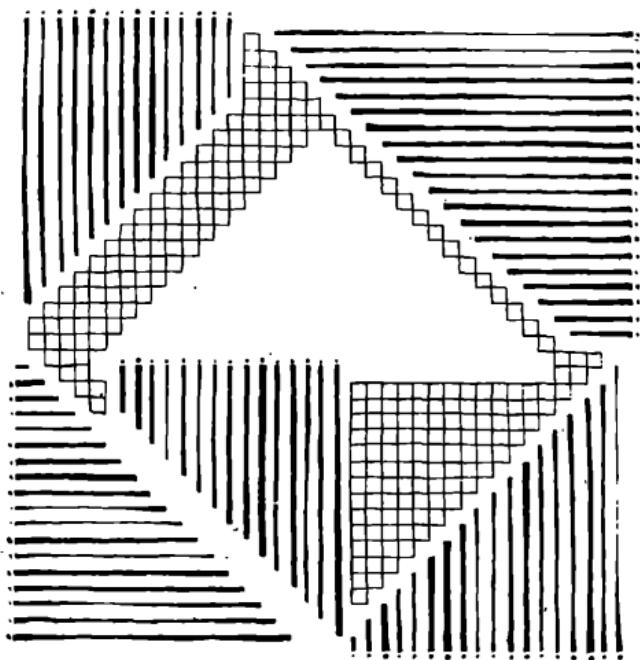
محمود خير الله

والسياسية ومدى تأثيرها عليه إن سلباً أو إيجاباً.

وكان طبيعياً أن يبدأ بالرائدin محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) وسالم ناجي (١٨٨٨ - ١٩٥٦) اللذين نشأا في أواسط أرستقراطية لكنهما لم يحاولا سوي التعبير عن وطنهما ولم تحيي أعمالاهما سوى ترجمة دقيقة لما يحملانه لمصر من اعزاز ورغبة في المشاركة في الشورة المصرية ضد المستعمر (١٩١٩) مشاركة أصقت الروح الاجتماعية بالفنان المصري منذ نشأة هذا الفن على يديهما وإن كانا قد تعلما بالخارج فقد ظهر جلياً تأثيرهما بالمناهب الكلاسيكية العالمية لكنهما عبرا من خلالها عن أنفسهما كمواطنين مخلصين لقوميتهم (مصر).

- كانت عصور الاتحطاط التي مررت بها مصر طوال قرون أربعة محظى الحكم العثماني هي تتويج لهزيمة مبكرة مررت بها الدول العربية في فترتها وثقافتها وتراثها الجمالي بشكل عام، كان لمصر نصيب الأسد منها، حيث تدهور الحال بالفترن عموماً للقوى منها والبصرى، حتى جاءت الحملة الفرنسية ووضعت الدهشة في العيون والأسئلة الحائرة في العقول من جراء ما يفعله علماء هذه الحملة في فنونهم وعلومهم وأدائهم العجيب.

من هنا يبدأ الفنان عز الدين لمجتب كتابه "ترجمة الاجتماعي للفنان المصري المعاصر" الذي صدر عن المجلس الأعلى للثقافة ويسرد عبر فصول كتابه رحلة الفنان التشكيلي المصري مع فنه وعلاقة هذا الفن بالتحولات الاجتماعية



vv

وخلال مرحلة الانتقال (الخمسينيات) ظل التساؤل يدور حول ارتباط الفن بقيم المجتمع الجديد بعد ثورة ٢٣ يوليو وهل تحمل الثورة بلورة حقيقة لتصوّر الفنان أم تظل عوامل الضعف الbadia هي الدافع الأبدى للاختلاف مع الأنظمة الحاكمة ومن ثم ظهر دلالات ذلك على عمل المبدع من خلال الهروب داخل الأساطير والخرافات الشعبية لتحويلها إلى فنازج تشكيلية تهرب من سطوة التعبير المباشر إلى هوة الفناع والاستقطاب الحضاري تعبر عن الصراع الداخلي لدى فناني المراحل الانتقالية الخامسة في تاريخ الفنون، ولاشك أن كثيراً من عمل عبد الهادي الجزار وحامد ندا قد حمل الكثير من هذه العوامل في بعض مراحلهما الفنية.

أما في مرحلة فيما بعد الهزيمة (١٩٦٧) فقد تداخلت الاتجاهات الفنية والمحارر والاسئلة شأنها في ذلك شأن المجتمع بأكمله الذي صدمته الهزيمة وما تلاها من حرب استنزاف وهي الفترة التي عاصرت ظهور الاتجاهات الفنية التجريدية التي بدأت تخرج من فلك الأسئلة القديمة حيث أقام أحد الشباب آنذاك أحمد نوار بقاعة اختانون (السابقة) وكان مجندًا في الجيش ١٩٦٩ وقد أحضر معه بعض مخلفات المعارك التي شارك فيها من شظايا قنابل وذخائر مدافعة ووظفها لتشكيل أعمال نحتية مباشرة.

أما ما بعد السبعينيات فكانت فترة تمرّج فيها القيم التجريدية التي لا ترتبط بواقع اجتماعي حيث ظهرت لغة محنتفى بالعلاقات اللونية والموسيقى بين مكونات اللوحة مما قلل من مساحة اللغة التعبيرية التي تسمى وراء قيم مضمونية يمكن أن تعبّر عن ارتباط ولو ضئيل بالواقع الاجتماعي المعاش.

ومع مرور العالم بالأزمة الاقتصادية الطاحنة في الثمانينيات فقد توقف انجاز الفنان المصري خلال هذه المرحلة ولم يقلّم جديداً نظراً لخفوت صوت الصراع الوطني في ظل حكومات متعددة لم تتجزّ شيئاً، وسعى الفنان المصري وراء تأميم المعيشة الذي كان حلماً دولياً لا يتحقق عند حد.

مع ظهور جماعة الفن والحرية بدأ حصاد الاغتراب الحقيقى في الفن التشكيلي المصري نظراً للغياب الفادح بين فهم الفن ورؤيه الواقع مع الغياب المقصود للقيم التعبيرية واندفاعة أعضاء هذه الجماعة وراء القيم التشكيلية المستوردة من دائمة ورسالية ودفعهم المباشر عن في الصدمة التعبيرية إلا أن ذلك نفسه كان وراء انفصال الجماعة في وقت مبكر وعدم تأثيرها في الواقع التشكيلي، إلا باعتبارها جماعة للهدم فقط وقد كان من ضمن حسناتها أنها خاللت المنظور الكلاسيكي للقيم التشكيلية التي كانت سائدة لكنها لم تحقق أيّة درجة من التواصل مع الجمهور المثقف أو غير المثقف؛ وقد انتقد المؤلف هذه الجماعة بشدة نظراً لتناقض مطلقاتها المعرفية مع أعمالها التي افتقدت أي تأثير يذكر لكنها كانت صاحبة التأثير الأكبر في المدارس الفنية التي تبعتها مستفيضة من خبرتها المبكرة مع تطوير العديد من مقولاتها بما يتناسب والمنظفات الجمالية الجديدة وتحلى ذلك في (الفن المعاصر) والفن الحديث (جماعة حامد سعيد) وفي هذا ما يحمله جماعة الفن والحرية.

فجماعة (الفن المعاصر) مثلاً حرصت على بلورة موقف موحد من ارتباطها بالمجتمع وهو موقف المتفاعل مع المجتمع والتغيارات الفنية الحديثة وكان من أنشط عناصرها (عبد الهادي الجزار)، (حامد ندا).

لا نزال - تسازاً محدداً وفي اتجاه واحد؟ لا أعتقد أن أحداً يمكن أن يلغى مرحلة تاريخية ارتبطت بعمرنا وفتوننا لكن التساؤل مختلف والعين الرائية اختلفت والواقع الاجتماعي لاشك اختلف.

إن العالم وحيد القطبية. استطاع أن يفرغ الأسئلة القديمة من مصداقيتها وصار على الفنان دور أكبر من البحث عن مشروع قومي أو العربي وراء سيارات تاريخية للبحث عن قيمها الأصلية لعلها تستطيع أن تجد لها منتصفاً واقتتنا كما أن مفاهيم الهروب والتخلّي ليست هي الجديره بإناء معارفنا أو حتى تقديم إجابات لأسئلتنا اليومية الملحة، حيث تضاد قيم الهروب والتنازل مع مصداقية هدفنا من جانب الأعداء التاريخيين الذين تسللوا لنا عبر انحصارات وهزائم وشركات عابرة للقارات وقيم استهلاكية وإعلام غسيل وتجهيز متعهد لتغريغ ثقافياتهم السوداء في عقولنا البشة.

ولاشك أن طرحاً منظماً للقيم الاستهلاكية والتي تقود دول رأسمالية عربقة في استغلالها واستعمارتها لابد أن يواجه، كذلك لابد أن نواجه أنهيارانا يزيد من الشبات ويزيد من التعرية الحقيقة لأمراضنا بشكل منتظم وواسع يدفع عنا كل الطامعين ويسد القليل من حاجتنا للإبداع.

لاشك أن قرآة كتاب (الترجمة الاجتماعية للفنان المصري المعاصر) تدفع للمزيد من الأسئلة التي يحركها واقعنا العنف ومحركها حاجتنا الدائمة لطرح الأسئلة القديمة ولكن مع اعتبارها منطلقاً لإجابات مختلصة وجديدة.

ويرى المؤلف أن الأجيال الجديدة التي سافر منها للخارج لم تكن مستوعبة للقيم الأيديولوجية أو الروحية أو المصرية الأصيلة زاد تأثيرها بالМАرس الفرنسية المعاصرة في الفن وإن كانت تستطيع تقديم لوحة تشكيلية متقدمة فإن سياقها التاريخي يغيب تماماً ولقد مثلت حقبة السبعينيات انهياراً عنيفاً في جميع الفنون يترافق مع انهيارات عائلة في البنية التحتية للمجتمع - لأن سيادة قيم الانفتاح على الغرب كانت شديدة التأثير على المجتمع ومن ثم الفنان كما تراهن ذلك مع مرحلة انسحاق أمام الغرب جعلت من تواصل المواطن العربي (المصري) مع مجتمعه تواصلاً مشرطاً وممحقاً، بالإضافة لسقوط المشروع القومي تحت أقسام العدو التاريخي وتحول مسارات التوجهات السياسية إلى التقسيم وتقدير التنازلات السياسية المفرطة أنسهم في خروج الكائن المصري سعيماً وراء التنازلات الجديدة للحق يركب الهزيمة المضارة والم الحصول على (النفط) كل ذلك مهد الأرض لتراث جديد ليس له علاقة بأية جذور.

وقارئ هذا الكتاب بلا شك سيجد إجابات كثيرة عن أسئلة دارت بخلده يوماً فعنده يقول المؤلف إن المراحل الفنية التي ارتبطت بالمجتمع كانت هي المراحل التي بها حراك اجتماعي ومشروع تهضمي حقيقي فلابد أن نطرح استلتنا التي تخصل هذه المرحلة بالذات لأننا نعيش متغيراً تاريخياً يدفعنا دفعاً للتساؤل، وماذا بعد؟

فيما كان المؤلف قد طرح رؤية اجتماعية لقراءة الأعمال التشكيلية السابقة منذ بداية القرن وحتى ربع الأخير من خلال علاقتها بالمجتمع نكفي يكن أن تواصل مع غدنا ونحن نطرح -

التناص الديواني في سراب التريكو

د. محمد عبد المطلب

(١)

يواجهنا حلى سالم بديوانه الجديد «سراب التريكو» متابعاً مسيرة الإبداعية التي كثر حولها الجدل بوصفه واحداً من شعراً السبعينيات الذين أسروا لظواهر طارئة في مسيرة الشعرية العربية، ليس في مصر وحدها، وإنما في مساحة العالم العربي كله، وقد نختلف أو نتفق حول هذه الطبقة الشعرية، لكن الذي لا يمكن إنكاره، أن شعراً السبعينيات قد استقرروا في مسيرة الشعرية العربية، بعد أن مرّوا بمرحلة متعددة من التجاوز الحاد، والمقاومة المتمرة، صحيح أن مقاماتهم لم تعرف، لكنها أصبحت مقامرة المستقر، لا مقامرة القلق الذي يبحث لنفسه عن مساحة يطل منها على أرض الإبداع الشعري الحديث والمدائي.

إن مواجهتنا لهذا الديوان تتلخص من مؤشر الإعلامي الأول «سراب التريكو»، وهو مؤشر ملخص بطبيعته التكوبية الناقصة، ولا يمكن استقبال إشارته الدلالية، إلا باستحضار ما سكت عنه حيث تحول المسكرت عنه إلى منطوق في متن الديوان، حيث يقول المتن:

دقق مليا في هذه الشعرات الغلات التي تتوسط هذه الكلمات: إن وجدت فيها رائحة مثل لبن الأطفال وهو متجلد في صدر الملائكة، أو منزجاً مركباً من

والقبض والشامة، أو إحالة إلى نقابة طفيفة خلف قميص من سراب التريكو، فتبيّن أن امرأة مُجدة للهشاشة قد تناقض زبغها المتنقى بقدار ثلاثة عشرات (١)

إن استحضار المسكوت عنه يطرح العنوان مكتملاً: «قميص من سراب التريكو»، والتناقض الصياغي في العنوان يحتاج إلى تجاوز المستوى السطحي للصياغة إلى العمق الذي يطرح البديل الثاني: «قميص من التريكو الشبيه بالسراب»، والقسم الأول من العنوان «قميص من التريكو» يكاد يكون مجرد رصد لواقع المباشر، أما القسم الثاني، فهو الذي يعمل على نقل العنوان من منطقة الواقع إلى دائرة الوهم، أو لنقل: إن القسم الثاني ي العمل على إلقاء القسم الأول، وكأنه: لا قميص، ولا تريكو، وإنما هناك اكتشاف مطلق لا تعرفه هذه المadicيات الخادعة، ويرغب ما يقدمه دال «التريكو» من ظواهر التداخل والتعقيد، فإن ذلك كلّه لم يقف عائقاً أمام الرؤية أو المشاهدة، بل ربما أضاف إليها طبيعة شمولية، تدرك السطوح والأعمق، ولا تُعترف بالموانع المادية، أو القوانيين المحاصرة، أو الأعراف المقيدة.

وفي الوقت نفسه يتبع المؤشر الإعلامي دلالة لها أهميتها، هي الجمع بين دالين متناقضين على المستوى اللغوي، لأنّه يضم دالاً عنينا خالصاً «سراب»، ودالاً أعمجياً خالصاً «التريكو»، وهو ما يعني أن شعرية الديوان تسعى إلى اختراق حاجز اللغة لتعامل مع مجموعة المفردات التي تحتاجها في مستوياتها المختلفة، سواه، كانت تتعمى إلى الفصحي، أم التداولية، بل ربما امتد التداول إلى غير العربية، مادام صالحاً لنقل المستهدف ومحاصرة المثلقي في إطاره، وربما أن شعرية المدحاثة توجّل إنتاج الدلالة بشكل لازم، فإنّ هذا المؤشر يطرح بدليلاً احتسالياً، حيث يعمل دال «القميص» القاتب عن العنوان، الحاضر في المتن، على إنتاج دلالية إضافية هي: «غالل القلب»، كما يطرح «السراب» دلالة «المديمة»، وهنا يمكن الناتج الإجمالي: انقسام أغلفة القلب الوجهية الخادعة لتتمكن من إدراك الواقع المعقد مثل «التريكو» وفك غiroطه لناعمتة في مادته الأولى، ما يذهب منها طولاً، وما يذهب عرضاً، لإعادة إنتاجه شعرياً.

المواجهة الثانية: تتمثل في مؤشر الإعلامي الثاني الذي صدر به المبدع ديوانه، وهو اجتزأ من ديوان الشاعرة إيمان مرسل «غم معتم يصلح لتعلم الرقص». يقول الاجتزأ:

«يمكن أيضاً دهن الأبواب بالأورنج

- كتعبير رمزى عن البهجة .

تسهل على أي واحد

التلصص على العائلات كبيرة العدد

وبهذا لا يكون هناك شخص واحد

في شارعنا »

ويكاد يتوافق هنا المؤشر مع المؤشر الأول في رعايته لعملية الكشف، (٢) وإن اتجاه المؤشر الأول إلى توسيع منطقة الرؤية، أو لنقل: إنه يحاول أن يزيل ما يعرقها أو يضللها بالخدعية والوهم، بينما يحاول المؤشر الثاني تحقيق هذه الرؤية من منطقة محدودة «مقاييس مخرومة»، لكن هذه المحدودية لا تمنع عمق الرؤية، المهم أن المؤشرين يتسلطان على المباح والممنوع، لأنهما لا يعترفان بقوانين الإباحة والتحرر.

فضلاً عن أن المؤشر الثاني يعلن عن طبيعة إنتاج الشعرية في «سراب التريكو»، وهي طبيعة لا تنفرد بصورتها، وإنما تستدعي صوتاً آخر ليشاركها هنا الإنتاج، وهو ما سيتجلّى عندما نرصد الحوار المتداود بين الديوانين.

(٤)

ولم يكن المؤشر الإعلامي المزدوج وحده صاحب التعميم في هذا الديوان، بل إن العتمة الأساسية تأتي من كون الخطاب ذاته يعبر النوعية التي تعارفنا عليها، بحيث أصبحت عملية تجديد انتساته النوعي، عملية احتفالية. إذ أن متابعة الخطاب تدل على انجذابه إلى منطقة «السيرة الذاتية» التي اعترف بها الخطاب خمس مرات:

- في الوهم يذهب كاتب السيرة إلى الفكهاني بوسامة .٨٩ .

- هذه التي توصلت لكاتب السيرة أن تقلل مقلتيها .٨١ .

- هنا الناس يعرفون أن للأباط زكاة تعادل عشر مستمسكات كاتب السيرة .٩٢ .

- كمن انكنا على أسنانه يكتب الفتيان سيرة الفتيان .٣ .

- ترك لنا الكرسين الأبيضين لوضع السيرة الذاتية موضوع التطبيق .٢٠٥ .

ويلاحظ أن هذه السيرة تبتعد تماماً عما نعرفه من كتابة «المذكرات» أو «الذكريات» أو «اليوميات»، لأن غالبيتها تتسلط على الواقع المخارجي، وتهمل الواقع الداخلي، أما الذي في «سراب التريكو» فهو بناءً متكامل، برغم استدعائه للأحداث بطريقة انتقائية، واستدعاء الشخصوص التي ترتبط بهذه الأحداث، وفي هذا وذاك قد يحضر المكان، لكنه حضور غائم، وتكميل البناء يعتمد التفاعلي اللهي ملازماً للتور النفسي، ومن هنا كان «سراب التريكو» كشفاً عجيباً لواقع داخلي انعكس في سلوك مزدوج لذاته تحملان كما هاتلا من الموروث القريب، ومن ثم سيطر المعجم الأسري في معظم دقات الديوان التعبيرية، حيث ترددت مفرداته سبعاً وثمانين مرة على النحو التالي:

الأم : لها أعلى نسبة في التردد ٢٤ مرة، بل ترددت مسماء «راهية السيد نصار» .٣٢، ٤٦، ٩٩ .

الأب : ١٨ الأخ : ١٦ الأخ : ١٣ الأبناء : ٤ مرات، العام ٣ مرات، الحال: مرتان. الحال: مرتان - العائلة: مرتان - القريب: مرتان - الأهل: مرة واحدة.

إن انجذاب سراب التريكو إلى جانب السيرة، لا يمنع انجذابه - أيضاً - إلى جانب الروائية، حيث يطروح العمل كشيراً من خواصها، فهناك الشخصوص التي تنتهي إلى عالم الأسرة - كمارأينا - وهناك

الشخصوص الذى تدخل عالم «الصلة»، وهناك الشخصوص الذى تخرج عن هاتين الدائرتين، وهناك الأحداث التى تتنامى قليلاً وتقاطع فى كثير من الأحيان، وهناك السرد والمحوار، وكل ذلك ينقل السيرة إلى منطقة الروائية على نحو من الأتحاء.

وفوق ذلك وقبله، فإن «سراب التريكو» يدخل منطقة الشعرية من أوسع أبوابها، أو لنقل من بابها الوحيد: «اللغة»، التى حضرت فى الخطاب مفارقة للخطاب التفعى أو الإعلامى، إذ أن التأمل فىحقيقة هذا الخطاب يؤكد أننا فى مواجهة لغة لا تقدم إلا نفسها، لغة كثيفة تحجز النظر عندها ليشغل بذك مقاليقها، ولا يمكن من اختراقها إلى نواجعها إلا بعد مجاهدتها، وحتى لو اخترقها، فإن ذلك لن يشيعها، ومن ثم يرتد إلى هذه اللغة مرة ثانية لتنابع شبكة العلاقات فيها، وهى شبكة معقدة غایة التعقيد تنفر من الوضوح والإضافة، وتسعى إلى العتمة المرهقة، وهى خصيصة شعرية من الطراز الأول.

إن هذه الشبكة تتبعاً على ما يطرحه الموروث اللغوى، فتجاوزه إلى التداولى لتفوض فى الحياتى، وتقتنص ما فيه من بداهة وإيجابية، ثم هى تسعى إلى جانب ذلك. إلى المفردات الأعمجية، فتغىّب من إمكاناتها التعبيرية وتوظفها فى السياق الفصحى أحياناً، والتداولى أحياناً آخرى. وأظن أن العنوان نفسه، كان أول المؤشرات الصياغية على هنا التداخل اللغوى، حيث يعلو «السراب» إلى الفصحى، وينزل «التريكو» إلى الأعمجى التداولى. ويوثق هذه المستخلصات بعض الإجراءات الإحصائية التى تقول إن «سراب التريكو» يضم نحو سبعين مفردة أعمجية، كتب بعضها بحرفة الأصلية، وبعضها بحرف عربية، كما يضم نحو تسعين مفردة تداولية فى مثل قول الخطاب:

بروتقلى أن ألم بعض علام الشر
تحت حاجبيك الغلظين

ليست الملائكة من ضيوفى
ولكتنى حين طلبتك فى هافت المالية
لم أكن أريد سوى أن أسع
ألو
أبوه

من (٣)

فالأسطر الثلاثة الأخيرة تضم دالاً وافداً خالساً للصوتية الإشارية «ألو»، ثم دالين مفترقين فى الحياتية التداولية: «أبوه - من».

(٣)

إن هذه المواجهة الأولية لا تقل إلا مدخلاً لعالم هذا الديوان الذى يحتاج إلى متابعة طويلة لا تختتمها هذه الدراسة، ومن ثم نقدر اتجهنا بها إلى منطقة من أخصب مناطق الشفرة عموماً، وشعرية

المحدثة على وجه الخصوص، وهو اتجاه نابع من معايشة الديوان، واستقباله في أفقه الأول الذي طرحة، إذ أن متلقى «سراب التريكو» يسيطر عليه إحساس مهم بأنه في مواجهة نص ثانٍ الصوت، لأنه لا يقدم ذاتاً وموضوعاً، وإنما يقدم ذاتين تتفااعل تنادياً خلال حوار متند يجمع بينهما على صعيد الشعرية والحياتية معاً، فمن أين جاءت الذات الثانية، جاءت من ديوان سابق للشاعرة إيمان مرسال «غير معتم يصلح لتعلم الرقص»، ودون استحضار هذا الصوت يكاد «سراب التريكو» ينفلق انفلاقاً تاماً، ودون رصد الحوار بين الديوانين يصبح التعامل مع «سراب التريكو» نوعاً من التخيين الذي قد يصيب مرة، لكنه يخيب مرات.

لا يمكن القول بأن صوت «غير معتم» كان الصوت الوحيد الذي حضر إلى «سراب التريكو»، بل هناك أصوات أخرى كان لها حضورها المحدود بخلاف بعدها التاريخي والبني الشخصي، فهناك شخص تحضر بأسمائها مباشرة: أمجد - عبد المنعم رمضان - جمال الفصاص - محمد ناجي - عبد الفتاح كليبو - طلعت حرب - المتني - فان جوخ - زاهية السيد نصار، وهناك شخص تحضر خلال مؤشر لفظي، أو مؤشر إيداعي، فجمال عبد الناصر يحضر خلال ملفوظ في لحظة درامية يوم التجنی:

وقد ادخلت قواراً أريدكم أن تستمعونني عليه . . . ص ٤٥.

وطه حسين يحضر خلال عمله الروائي «الحب الضائع» ص ١٦١.

ودبيع الصافي يحضر خلال بعض أغانيه الشهيرة: «الله يرضي عليك» ص ١١٤.

وتتوالى الاستدعاءات لتكشف الوعي داخل الخطاب معلنة عن تعدد أصواته، لكن هذا التعدد ينحصر تدريجياً ليعرّد إلى الثنائية الموارية مع ديوان «غير معتم»، ولا يمكن استحضار هنا الحوار إلا بعد رصد عملية استدعاء الديوان صراحة أو ضمناً. فعلى مستوى التصريح يأتي الديوان الغائب خلال استدعاً، ناتجة الدلالي الذي يطرحه «كتبعة للرقص في المر المعتم». يقول «سراب التريكو»:

تركتين رأسك للخلف وستحضرن التركة التي لم يتعذر ثمنها جنبها. ستفقدن الضوء تتفيداً لفكرة المر ،

مع شيء من الموسيقى الكلاسيك (٤)

ثم يتم استدعاء الديوان منسوباً إلى صاحبته:

لا ترسم الوردة البلدية على ظاهر الكل ،

ولا تقرها من أنف الميتمة التي تطبع المسبك ،

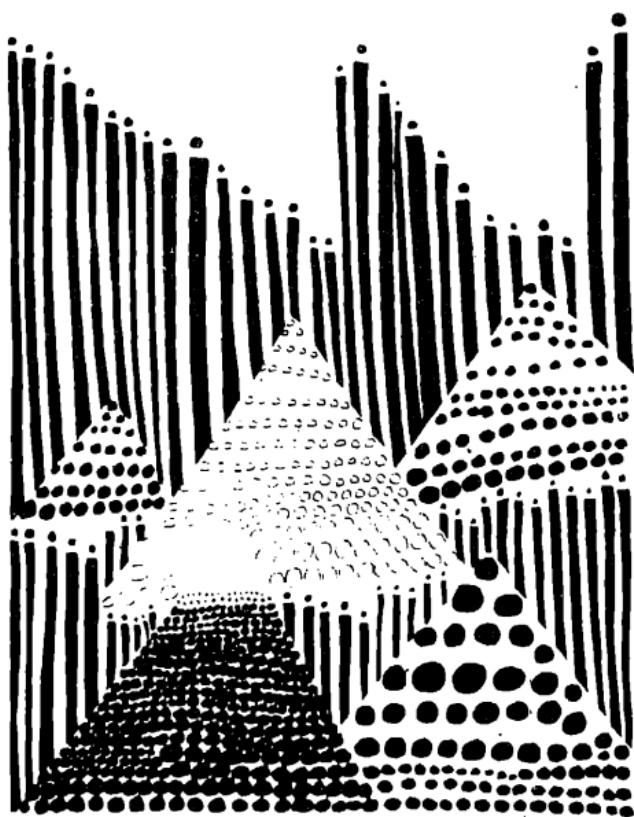
ولا تستعد بثأتها : ياوره مين يمشريك ،

فبحسب : خلها من المغاراة ،

واهركمها على ظهر منشأة المر (٥)

ثم يأتي الاستدعاً، مضمراً. في قول «سراب التريكو»:

بعد أن تلوح رائحة المربعة



في النفق الذي أعد للمرج (٦)

ثم يوغل «سراب التريكو» في استحضار «المر المعتم» باستدعا، بعض عنوانيه مثل:
 مغارين الودحة ص ١١٨
 على الحافة ٤٣
 سقوط السكينة ١٢٥
 بورتوريه ٢٠٠

ويتأمنى هنا الإيغال ليتعلق بالمؤشر الاسمي لصاحبة الديوان:

حدثت نفسى:
 عندما أغزو ساحكي لإيان
 أن هناك شخصاً يمكن أن يجعل الناس مبصرين
 إذا حرك الفعل عن سياقه (٧)

ثم يتم استكمال الاسم في قوله:
 ما يهمك في المناورات
 أنه ليس في الأمر مردم في طريق الكباش
 وليس في الأمر مرسال ، (٨)

(٤)

إن الحوار بين الديوانين قد تفجر من مواجهة حضورية تعمل على استعادة الماضي الذي لا يقبل هذه الاستعادة على المستوى التنبيذى، فلم يتبق إلا الاستعادة الشعرية في صيغتها الحوارية التي تتجلّى مقدماتها في هذه الفقرة التي قُتل مفتاح سراب التريكو:
 شاحضر سير المرأة التي ضمها أبي، وصادق شوارها
 والصيغية، لنبدأ توا لعنة الماضي: يضع كل واحد
 ماضيه على شكتار الجبس، ومحوري بعض التباديل من
 غير أن نفتح العينين (لا يأس إن سال بعض الدمع) ثم
 تصر حصيلة التباديل في كيس مخلط، وتتعلق تحت
 العين السحرية، ونكتب على السقاطة: مرّ هنا
 المصابون . (٩)

إن الدقة تستحضر (الأم) خلال مؤشر صياغى لافت (المرأة التي ضمها أبي)، وهو مؤشر أوديبى من الطراز الأول، وهذا الاستحضار يوازي استحضار (غير معتم) (لأب) في إطار ألكترا، ومن هنا يمكن اختلاف الديوانين في الاستحضار، وهو وسيلة التوافق بينهما، ومن ثم كان الحوار بينهما منحازاً أحياناً إلى التخالف، وأحياناً إلى التوافق كما سنلاحظ بعد ذلك.

إن الاستحضار قد أدى تلقائياً إلى افتتاح الناكرة في «لعبة الماضي» لتجسيد مكوناته في هيكل جامدة «جسمية» صالحة «للتبادل»، ولا يمكن لهذا التبادل أن يتحقق إلا بتحقّق غبية ذهنية تسمح للأوعي بالتحرر والإفراج عن خبيثه مهما كان مخجلاً أو جارحاً «مسيلاً للنحوء».

إن إقام المصارحة لا يمكن أن يكون حقيقة إلا بطرحها للمتلقى ليتحول - بدوره - إلى شريك للنصابين، ورصد هنا «المفاح» الإجمالي، لا يغنى عن المتابعة التفصيلية التي تبدأ فاعليتها من منطقة الحاضر لتمتد إلى الماضي البعيد والقرب، وهو زمن يتم إنتاجه شعرياً في أزمنة متقاربة، بل متداخلة في بعض الأحيان، فـ«غم عتم» أنتج شعرته في مساحة زمنية تند من سبتمبر سنة ١٩٩٢ حتى نوفمبر سنة ١٩٩٤، وـ«سراب التريكو» أنتج شعرته في مساحة زمنية تند من مايو سنة ١٩٩٤ حتى أكتوبر سنة ١٩٩٥.

وهذا التقارب الزمني جعل من الحوار بين الديوانين نوعاً من المواجهة الشاملة، التي تفرض في إطار التوافق أو التناقض، وقد لا يكون هنا ولا ذاك، إنما يعمل الخطاب الحاضر على تعديل سياقات الخطاب القاتب، كما يعمل على استحضار المسكوت عنه، وهنا تتحول الحوارية الثانية، إلى حوار من طرف واحد.

وخصوصية هذا الحوار وتعدد مستوياته لم تكن وحدها مبرر الإقدام على رصد هذه الظاهرة، بل إن مبررها الصحيح أننا في مواجهة ظاهرة شعرية غير مسبوقة في مسار الشعرية العربية، لقد وجدنا في هذا المسار استدعاً، نص لبعض عناصر من نص سابق عليه، أو استدعاً، بعض دوalle الدالة، أو بعض تراكيبه بظائفها السياقية أحياناً، وبغيرها أحياناً أخرى، وقد يمتد الاستدعاً إلى بيت كامل أو عدة أبيات، كما وجدنا في موروثنا نوعاً من تداخل النصوص فيما سمي (بالنقاوش) الذي تعتمد على إقامة علاقة ضدية بين متكاملين، كما وجدنا في هذا الموروث «المعارضة» التي تتسلط غالباً على نصوص كاملة، لكن لم نواجه في موروثنا البعيد أو القريب استدعاً، ديوان آخر بكل مناطق الإنتاجية.

(٥)

إن فتح «الكبس المخلط» الذي يحتوى «الماضي» قد شكل الحوار بين الديوانين، لأنه افتح على توافق مبدئي يمتد إلى زمن الطفولة، زمن «الحب المحرم»، أو «حب المحارم»، حيث طرح «المر المعتم» في صراحة كامنة تعامله مع هذه المنطقة، حتى إن قدمها تحت مؤشر إعلامي له دلالته البالغة، هو «أفضح نفسى»؛

لابد أن أقول لأبنى

إن الرجل الوحيد الذي فتننى من الرغبة فيه

كان يشبهه تماماً (١٠)

وإذا كان المر قد دخل منطقة المحرمات عن طريق «الأب»، فإن «سراب التريكو» يدخلها من

طريقين، طريق «الأخوة» ثم طريق «الأمرمة»، بل ربما كان «سراب التريكو» أكثر صراحةً عندما رفض استحضار البديل الذي يتحمل هذا الحب المحرم، ولذلك صدم متلقيه بقوله:
 وليس صعباً أن نخرج بخلاصة
 تدل على أن غرام الأشقاء
 جائز (١١)

فالصراحة هنا لا تعترف بدخول هذه المنطقة فحسب، بل تجاوز ذلك إلى الادعاء، بمشروعيتها، أما الطريق الآخر، فقد دخله «سراب التريكو» على نحو قريب مما صنعته «الممر المعتم»، على معنى استحضار البديل الذي حل محل الجبوبة المحرمة «الأم»:

معظم الأحزان التي عشتها كانت من نوع انتقال الأم
 للرقيق الأعلى ، أو هجر مشوقة في عز احتدام الصباية (١٢)
 فالضياغة في السطرين تعمل . في خفا . على عقد علاقة تبادلية بين «الأم» و «المشوقة» ،
 وعلى هذا فإن المستوى العميق يطرح ناتجاً آخر هو: معظم الأحزان التي عشتها كانت من نوع الأم
 «المشوقة» في عز احتدام الصباية .

وهذا الحوار المففي بين الديوانين، يتحول إلى نوع المواجهة الصريحة، حيث يتدخل الصوت الغائب بصراحتة المهمودة ليكشف الأبعاد النسبية للصوت الحاضر في «سراب التريكو»:
 انقل الأم من مكان الأسى، وانقلني من
 مكان الأشت، حينتستراها في الثام
 مفصولة عن زاهية، وتنثرى الأمهات في غير
 خاتمة الناي . (١٣)

معنى هذا أن الصوت الغائب يسعى لتخليص الصوت الحاضر من توجهاته المحرمة ليحتل هو منطقة الحب المشروع، والعجيب هنا، أن هذا الصوت الغائب يحتفظ لنفسه بسكنى منطقة الحب المحرم التي يريد حرمان صوت «سراب التريكو» منها، وكأن الحوار هنا يأخذ طبيعة المواجهة القائمة على التنبية، إذ كيف يسعى الصوت الغائب لحرمان الصوت الحاضر من دخول هذه المنطقة بينما يحرص على مسكناتها..

يلمع الحدس
 فماهيس أن التي لم أرد أن أسميها ،
 ستقول لي
 لا أحد يكره الملمحات يا شبيه الأب
 وأتخيل الكريم في موقعه .
 تحت العنق بمقدار قوس
 فوق التهدين بمقدار خنصر (١٤)

والعجب أن الصوت الحاضر لا يحارو أن يبذل في هذا الواقع النفسي، بل يعمل على ثبتيته:
كان على أن أن أحبي الرجل الوحيد الذي لفتها من الرغبة
وهو يشبه أباها (١٥)

وهو ثبتيت يصل إلى المصارحة في أن صوت «سراب التريكو» هو ذلك الشبيه بالأب:
لابد أن تفترق حتى لا أغعين الفقد
على كتفى، ثم إنها سوف ترانى بعض أبيها (١٦)
ثم تبلغ المصارحة مداها الأخير في قول «سراب التريكو»:
في الوهم أحبت أباها (١٧)

ومن منطقة الحب المحرم الذي وقع فيه الصوتان، ينتمي الحوار بينهما في عملية استرجاع الماضي،
ويخصّصة فيما يتعلق بـ«الأب» الذي وقع في إسار المرض المهدى لدخول منطقة الغياب الكامل
«الموت».

يقول «غم معتم»:
كان يجب علىَّ أن أصير طبيبة
لأتايب رسم القلب يعنيَّ
وأؤكد أن الجبلة مجرد سحابة
ستنفك إلى دموع (١٨)

ويلتقط «سراب التريكو» هذا المحيط الدلالي ليتابعه، ثم يصله بعالمه الخاص، ثم يربط بين العالمين
بعلاقة التشابه التي تتول في الباطن إلى نوع من التوحد:
كيف تغير هذا التشابه بين أبيك وأبي؟
بالأمس

غادر الفراش غير متكون على عاجه
المبلطة نفسها

دورة الفنى واللقر نفسها
خيبة الراجل فى البكرى نفسها (١٩)

فوسراب التريكو» يعقد المشابهة استنادا إلى ملفوظ «الغم المعتم»، ثم يوغل في استحضار ما
سكت عنه «دوره الفنى واللقر» «خيبة الراجل فى البكرى»، كما لم
يتوقف الحوار عند حدود إسقاط وظيفة الأب على الذات الحاكمة في «سراب التريكو»، بل امتد الحوار إلى إجرامات تفصيلية تسعى
إلى استبعاد مجموعة العلاقات بين اللات والأب في غم معتم، وتوظيفها في «سراب التريكو»
لإنشاء واقع أسرى بعلاقات طارئة أو إضافية، فعندما يقول «غم معتم»:
قد لا يحدث

أن آخذ أبى فى آخر العام إلى البحر

.....

سأكتم صوت تنفسى

وأنا أبلل أطراف أصابعه بباه مالحة

وسأصدق بعد سنوات

أتنى سمعته يقول:

«أشم رائحة اليدود» (٢٠)

يقول «سراب التریکو»:

مطابع السكة الحديد دارت

لكن خط تذكرة داود في حقيقة المترودة

طلاماً أن اليدود الذي أيقظ الغرافز

سيتم توظيفه لاقناع الآباء بأنهم ذهروا إلى البلاج (٢١)

والتناغم الحوارى ينتقل من منطقة «الأب» إلى منطقة «الأم»، لكن في لحظة بعيتها، هي لحظة الغياب الأبدى «الموت»، وهذا يتحول الحوار إلى نوع من المفارقة المؤقتة، التى لا تقع التوافق المبدئى، فاللذات فى «غم معتم» تستدعى لحظة عودتها من «دفن الأم»، لتكون نهاية الأم بداية حياة جديدة للذات تقوم نبئها «بحراسة البيت» حتى لا تتسلل إليه أتنى أخرى حتى ولو على سبيل «التلচص»:

عندما عدت مع الأقدام الكبيرة

من دفن أمى

وتركتها تربى دجاجاتها فى مكان غامض

كان علىَّ أن أحرس البيت من تلصص الجارات (٢٢)

أما اللذات فى «سراب التریکو»، فإنها تستحضر اللحظة نفسها «دفن الأم»، لكنها تحولها إلى لحظة حياة تقدم الأم فى صورة إغوانية لا يمكن للموت أن يطفئها:

هذه أمى على باب وسط الدار ،

دلالها ياد فى حسرها غطاء الرأس ،

ومدىتها فى الابتسامة ،

لكن نصفها الأسفل

- من الضلوع حتى الباندول -

متاكل

يلزمنى أن أراها واقفة

لأننى عدت من دفتها

قبل أن يتحاج لى أن أفرد أصابعها. (٢٣)

ويلاحظ أن «غم عتم» قد فرغ من استحضار الأم مادياً، وإن احتفظ لها بحق المضور الوهمي:
الميتة أمي تزورنى في الأحلام كثيرة
وأحياناً تنظر لى أنتى ما تظنه ترايا مدرسياً
وأحياناً تعقص شعرى (٢٤)

بينما يحرص «سراب التربوك» على استبقاء «الأم» خلال متعلقاتها المادية، بجانب استبقاء صورتها الإغواية، «دلالها ياد في حسرها غطاء الرأس»، وأول هذه المتعلقات «سريرها»، «سأحضر سرير المرأة التي ضمها أبي»، ثم «صندق شوارعاً»، وكلاهما من مؤشرات زواجهما من «الأب»، ثم يحرص الشعرية على استخلاص مقدمة من هنا «الشوار» هي «الصينية» لكي توظفها في مهمة بديلة هي «المرأة»، ثم تكون المرأة هي أداة استحضار الأم بكل مكوناتها لتتوحد بالذات:

آخر ما تبقى من جهازها القديم، استخلتها من قبضة الأوصياء، كانت مطرودة في غرفة الكراكيب تحت غيرة السنين، بركت عليها أهركها بغراب الحمام والليمون، لا بد أن تراها إذا كان لا بد أن ترافق، يان نقشها الدقيق والمجلل منطق الطير على حواط الدائرة. سندتها على الشال في جوار سريري، لو عدت لها اللبلة رعا أرى وجهك في زجاجها. وربما أنتقط منطق النحاس؛

تستطيع العيادات أن تنهض من غلوتها على: الصينية الوالدة . (٢٥)

إن «الصينية» هنا تستدعي منظومة فريد الدين العطار «منطق الطير»، حيث تستحيل هذه الصينية إلى أداة لمشاهدة الغائية مشاهدة بقينية، كما حدث في رحلة الطير - عند العطار - سعيا إلى الملوى في «مرأة نفسها» متوجهة بالذات الغافية.

ثم يصل الاستبقاء ذروته في استدعا «ختن الأم» الذي يجسد اسمها «زاوية السيد نصار»، والاستدعا هنا موظف لتنامي المخوار مع الذات في «غم عتم»، حيث يتم دفع «الختن» إليها ليكتمل توحدها بالأم الغائية الحاضرة على صعيد اللاوعي:
ربما استعملته حينما تنازلت لأبي عن اللدان الذى
ناهها من أبيها

لكن الأكيد أن يدا بعد يدا لم تلمسه إلا بذلك وأنك ستلقينه في العادة نظيفة، وسوف تحفظني تحت شعر الصر، وكلما التقينا في الظهرة اطسانت إلى أ

عينيك تصوتان

ختّم : زاهية السيد نصار (٢٦)

ويلاحظ أن الموار «الديوانى» يأخذ طبيعة موازية، على معنى أن يقتضى من الخطاب الحاضر «سراب التريكو» بعض ملفوظات الديوان الغائب «غم معتم»، ثم يعمل على إقرارها، لكنه يوظفها فى إنتاج حالة مزدوجة تجمع بين الرؤيتين. فإذا وصف الديوان الغائب الذات بصفة «البيتيم» فى قوله:

سأقول له إن رجلا ينام فى غرفة مجاورة، بلا كوابيس،
لم تكن رأسه فى مستوى جسدي، فشل فى أن تكون
صندوق قمامنة لي، ولو لمرة واحدة، وترك كل شى .
يتسرب إلى الشوارع العمومية .
وأننى بيته (٢٧)

فإن الخطاب الحاضر يقتضى هذه الحقيقة ليركز عليها، بوصفها حقيقة تجمع بين الذاتين على صعيد الوحدة التى تهدى الاتحاد الذى تصبوان إليه، يقول الخطاب الحاضر مقرراً:
لأن وجه البيتيم كان يبكي قسوة
المسالك خلف نعومة الخفر (٢٨)

بل إن هنا الitem يمكن توظيفه فى تطوير الذات الغائبة لسيطرة الذات الحاضرة، أو بمعنى أدق: لتقبل
مارستها الحياتية والنفسية معها:
لابد أن هذه الهيئة

ستجعل البيتيم تشتبئ أنكارها (٢٩)

وأعظم مستهدفات الذات الحاضرة إدخال الذات الغائبة منطقة الأمومة، وقد وظف هنا «الitem»
لتحقيق هذا المستهدف بدفع البيتيم إلى الممارسة الحياتية المترقبة فى «طبع المسبك»؛
لا ترسم الوردة البليدية على ظاهر الكف ،
ولا تقريها من أنف البيتيم الذى تطبع المسبك ، (٣٠)

وإذا رأت الذات فى «غم معتم» أن اسمها لا يكاد ينطبق على جسمها، فإن الذات فى سراب
التريكو تقر هذه الحقيقة، لكنها تضيف إلى ذلك أن رؤية الذات الغائبة كانت بفعل إرادى، وهى
إضافة توكل الرؤية الغائبة لكنها تعدل فى جوهرها بما يعنى عدم موافقتها ضمنيا، يقول «غم معتم»:
للأسف شىء ما حدث

فعدنما ينادينى أحد يعرفنى
أرتبك ، وأتألقت حولى ،
هل يمكن أن يكون جسد كجسدى
ولتصدر تزداد خشونته فى التنفس
يوما بعد يوم ، اسم كهنا (٣١)

بل إن «سراب التريكو» يتعادي في استدعا، مواصفات الناث الغائبة ليصطحبها في رحيل المؤقت، إذ من صفات هذه الناث «خشونة التنفس» التي تعنى «اضطراب التنفس»، وهو اضطراب يحاصر اختيارات الراحل المؤقت لهداياء برموزها التي تشد «ذات المرء» إلى منطقة الأمومة مرة أخرى، إذ أن الاختيار قد تعلق «بالشال»، وهو من مفردات الأمومة التي اقتنتها الناث في «سراب التريكو»:

فعرضته على أخذ الشال الكحلي

لامة تشكيك من اضطراب النفس (٣٣)

ويستمر «سراب الترنيكو» في متابعة التشكيل «الخارجي الداخلي» للذات في «الماء المعمم» ليستوعبه أولاً، ثم يقرره ثانياً، ثم يوظفه في سياق الماخص ثالثاً، فإذا كانت الذات في «الماء» قد «الآن»، مما يحول دون إمكانية القطب الشمالي، وإعاقة قيامها.

احتفاء ماركس

د. علي بن الحسين الشعري

هو الذي لا يوجّه أسلحتك بغير إرادة

وسمح لهم ان يحسوا . بحسب محنة .

فإن «سراي التريكو» يستدعي هذا الاعتراف من منطلق «الموافقة الراجحة»، لأنه اعتبر هنا
الخواص تبعاً من التلثت:

لكتها مع نبض الأرض، لاحظت أن

المسافرين لقططها تدار، عن نها عن

الحصول على تفاصيل المحتوى.

(٣٩) **لائحة هئارات التعليم**

وفي هذا السياق يتمادي «سراب التريركي» في تقرير الفعل العبثي لـ«المر المعتم»، فإذا قال «غم»، معتم»:

51

۱

اننى لم اخذش ابيض الحمام

بدكنا تخصنى

فإذن «سراب التريكو» يسرع بتبسيط ذلك في قوله:

وأنه ليس ضرورياً لـ كل مرة

أن نخدش الأبيض بذكناة (٣٧)

* * *

وكما أتى الجواب إلى المواجهة مع الخطاب القاتل في المواقف والسلوك الخارجي، فإن هذه المواجهة تتسمى عندما يتعامل «سراب الترکو» مع المواقف الداخلية، فإذا اعتبرت النات في «غم معتم» بأن الكراهية مسكونة في، أعمقتها من ٢٧، وأن جانباً كبيراً منها يتوجه إلى «الكرابل» ص

٢٥ ، فإن «سراب التريكو» يقر كل ذلك، ويضيف إليه: أن الكراهية كانت فاعلية ضدية مع «الحب» وأنها تغلب عليه: ص ٢٢١ ، ٨٣ .

وإذا كانت لذات في «غم معتم» تؤثر منطقة الحياد في رؤية الواقع من ناحية، وفي مسلكها من ناحية أخرى ص ٥٠ و٧١ و٨٩، فإن اللذات في «سراب التريكو» لا تقر هذا الحياد فحسب، بل إنها تختاره مسلكاً يحكم حركتها:

وتقليداً للحياد الذي يفضله حبيبي أثبت:

ليس من أمر جلل وراء هذا القوس، كل ما هناك
أن هذه الشمرة كانت أقرب إلى عصب البصر (٣٨)

وإذا اتخد «غم معتم» من «الأورونج» رمزاً للبهجة ص ١٤ ، فإن «سراب التريكو» يكتشف هذه الحقيقة «الخارجية الداخلية» بعد مساحة زمنية كافية للاستيعاب:

لم أكن تدرّت بعد على أن تعبرها الرمزى
عن بعدها هو الأورونج، ولذا لا بد أن
سيمر عليها المراكبين في الليل : (٣٩)

(٧)

إن الحوار بين الديوانين يزداد خصوصية، عندما نلحظ أن الخطاب الحاضر لا يتجاوب مع الخطاب الغائب على مستوى التوافق والتقرير فحسب، بل إن الحوار يأخذ أحياناً طبيعة تقابلية تتحرك بين الرفض والقبول، أو لنقل: إنه نوع من الرفض الناعم الذي يحتفظ بعلاقة المودة، فإذا قال «المر المعتم»

إنه من الضروري بلوغ درجة الملائكة عند الاقتراب من الموت:
المفروض أن يصير الواحد ملائكيًا ، قبل
موته بملء كافية . (٤٠)

فإن «سراب التريكو» يقف حلواً أمام هذه الملائكة، بل إنه يلاحظ في اللذات بعضاً من علامات الشر التي تناهى مع هذه الملائكة، ومن ثم يستبعدها، وحتى لو أمكن الوصول إليها فإنها غير مقبولة على نحو من الأتحاء:

بروقني أن ألح بعض علام الشر
معت حاجيمك الفلبين

ليست الملائكة من ضيقني (٤١)

واللات أن اللذات في «المر المعتم» تستحضر جماعة «الصالحين لصداقتها» بكل مكوناتها التدميرية، التي توغل في عالم الغبيوبة الصناعية «عشق البالجو»، فيتصدى «سراب التريكو» لذلك في محاولة راقضة لهذا العالم، ويسعى إلى إدخالها عالماً آخر، عالماً يمتنع فيه الفخر بالumar، والبراءة بالبرية:



غا إلى الكهان أنها
ربما
قد
تoshiك
أن تجأول
إمكانية
أن توارب
بعض نفسها

لرجل غائص في عار حب اللغة العربية
وبناء ملطفتان
بجريدة العداء للبيالجيرو (٤٢)

فنهذان الدالان «عار - جريمة» يتدخلان في تحويل السياق إلى فاعلية تدميرية برغم طبيعتهما التكويتية، وهو ما أشرنا إليه سابقاً عن طبيعة المحاورة الرافضة التي تحمل في أحشائها شيئاً من التقبل الخفي.

إن النات في «غم معتم» تقدم إطاراً شكلياً لمسكتها في مشابهته «المعسكرات الظلية» في بلدانيتها المرفوضة:
هذا البيت ، كان سنوات بيتي
لم يكن مسيراً طلابياً
حتى أترك قستان الحالات
على مسار خلف الباب (٤٣)

و «سراب التريكو» يدخل دائرة هذه الطبيعة على نحو آخر «زى جماعة الرحلات»، عندما يفتح تافظة «الذاكرة» لاستدعاء مفردات ضدية تعلو إلى قمة السعادة، وتهبط إلى أعمق الحزن، وبينهما تأتي لحظة الحياة القريبة من «المعسكرات الظلية»:

واريت خزانة المكتوب :
أنا في زى جماعة الرحلات
أمى حين حصلت على شهادة التفوق
أمى قبل أن يغادر بليلة (٤٤)

فانتاج الذاكرة أدى إلى تدفق اللحظة المعايدة «زى جماعة الرحلات»، ثم تتدفق الفرحة المضمرة من الأم بحصول ابن «على شهادة التفوق»، ثم تتدفق لحظة الحزن في الغياب الأبدي للأب.

إن الحوار لم يلتزم هذه الدرجة المهاذة حتى مع الرفض، بل إنه يأخذ شكلاً أكثر حدة عندما يتحول

إلى فاعلية تنبهيهة تتسلط من الذات الحاضرة على الذات الغائبة، وبخاصة أن هناك حدوداً فارقة بين ما يمكن السماح به، وما يجب السكوت عنه.

يقول المرء:

ثم إنني أرى نفسي كثيراً
بين غرفة النوم والحمام
حيث ليس لدى معدة حوت
لإنزاغ ما أعجز عن هضمه . . . (٤٥)
فيرد «سراب التريكو» في إيجاز حاسم:
ولا أكثر الحديث عن بولى (٤٦)
وفي هذا السياق يحاول «سراب التريكو» أن يعدل من بعض الوظائف التدميرية لـ«المر المعتم»،
إذ تختلق الذات . في المر . تكوينات جسدية لها مهامها الحياتية مثل «الأظافر»، لكنها توظفها في
مهام تدميرية:

كدت أطرب إبليطاً ، توسب في جسدي
وأمزق بالأظافر
انسجاماً رقتده طربلاً (٤٧)

وهنا يتدخل «سراب التريكو» في محاولة يائسة لإعادة الأظافر إلى وظيفتها الأولية:
هذه الريشة بعد غصتها
ستقيم علاقة مع جنون حبيبي ،
لكننى أعلم أن المراود كلها
لن تعيد الأظافر إلى وظيفتها (٤٨)

من الواضح أن الذات في «المر المعتم» تتوغل في قيمها بمجموعة الوظائف التدميرية التي تتعامل معها، وهو ما صرحت به في بعض الأحيان، عندما كانت «تتمتع بالواقع المغيف عند عرض شفتيها» ص ١٩، على معنى أنها تحاول أن تعدل من طبيعة الألم، لتجعله مصدراً للستمة، وهو ما تکاد تقبله الذات في «سراب التريكو» . لئن شئ من المفتر - لأن المتعة تكون في إنزال الألم بالغير لا بالنفس، ثم يحاور غير معتم في وظيفة الشفتين على وجه المتصور، حيث يقصرهما على إزالة الألم

ص ٢٠٣

(٨)

إن الحوار بين الديوانين لم يتوقف عند حدود القبول أو الرفض، والتقرير والنفي، بل تجاوز ذلك إلى استحضار المسكون عنه في الديوان الغائب أحياناً، وتعديل سياق الم neuropic أحياناً أخرى، وهو ما يعني أن معرفة الديوان الخضر بالديوان الغائب معرفة شمولية تتجاوز حدود ملفوظه اللغوي، لأنه

يغوص إلى المستوى العميق لهذا الملفوظ فبستكمل ما فاته عن وعي أو بغير وعي.
وقد لاحظ «سراب التريكي» أن الممر المعتم قد أوجز في الحديث عن مرض الأب، أو سكت عن بعض تفصياته، وبخاصة أن هذا المرض لم يمنع فللة كبده من النوم والاستغراق في هذا النوم، «كجاموسه»، وهو ما يتدخل «سراب التريكي» لاستكماله، وكأنه يستحوذ ذاكرة الممر المعتم
لاسترجاع ما أهملته:
ربما أنه المساء

الذى تهقه فيه أبوك من أقصى قلبه المعتل
وهو يهجن أن الذى ثامت عميتاً كجاموسه
هي فللة الكبد (٤٨)

ولا يمكن أن تنبع هذه الدراسة لاستيعاب مجموع الدفقات التي قدمها «سراب التريكي» مستحضرًا ماسك عنه «الممر المعتم»، لأنها تكاد تنتشر في معظم الديوان، وإنما يعنيها رصد الموارد بين الملفوظين الذي يميل إلى «تعديل السياق» الغائب، وإدخاله في سياق الحاضر ليصبح جزءاً من نسيجه، حتى يتوجه المثلثى أنه من إنتاج «سراب التريكي» منفرداً، بينما هو - في الحقيقة - متكم على «الممر المعتم» إلى حد بعيد، فعندما قال «الممر المعتم»:

ستقف حيث لم تتوقع أبداً
مرتبة جغرافيا جسدي
حسب قدرتك (٤٩)

يتصنّع «سراب التريكي» هذه الإشارة «المجراهية» الجسدية، ليعبد توظيفها في سياق جديد، كمادة صالحة لتنمية الشاعر على علم جديد «علم الجغرافيا الجسدية»، يقول الديوان:
لم يربنا السابلة ونحن نتدبر العلو
فهي مقتولونا - إذن - أن نعلم النشء الجغرافيها على
حقيقتها (٥٠)

وعندما يوظف الديوان الغائب «الكتفين» للتعبير عن لحظة لها أهميتها البالغة في كل توجهاته، لحظة «الموت المؤقت» في قوله:
بنام عبيقا

الكفان تستدان الرأس (٥١)

تجدد الديوان الحاضر يعمل على التعديل من مهمته «الكتفين» ليتحول من وظيفة «الإراحة» إلى وظيفة «الألم» الناتج من «تشويه السمعة»، ثم يحدث تعديلاً آخر باستادهما «للخالة» بدلاً من «الأب»، وإن ظل هنا النقل في إطار العلاقة «الأسرية» التي أغرق فيها الديوانان:
البياض أسلف الكتفين صورة شمسية للخالة التي شوه
المجازة سمعتها لأنها أراحت الرأس على الكف (٥٢)

والذات في «المر المعتم» لا قانع في إطلاق اسمها على الشارع الذي تسكن فيه، شرط إقامة «غرف سرية» تصلح لإخفاء ما لا يسمح به:
فكرت أن أسمى شارعنا باسمى
شرط توسيع بيته
وإقامة غرف سرية
بما يسمح للأصدقائي بالتدخين داخل أسرتهم (٥٣)
لكن «سراب التريكور» يوظف هذه «الغرف السرية» في منطقة محايدة بين الكشف والإخفاء، أو
لنقل: إنها منطقة «الإخفاء المفضوح»:
كان ينفي أن تكوني

هنا لتشredi هنا مستورة بشعارك عن غرف سرية
سيغدو كل ما جرى فيها مرفقا (٥٤)
ويستمر تعديل السياق مع إدخاله بعدها تفصيلا، حيث تحتل «ذات المر» منطقة «الاخت»، ومن ثم
يتم نقل مواصفات هذه الذات إلى الاخت، وبخاصة «تورم العينين»، يقول المر المعتم:
وفي الصباح

قد أفاجأ بتورم جفونى
ويان التقوس فى ظهرى
قد ازداد حدة (٥٥)

ويقول «سراب التريكور» معدلا السياق:
أعدت شابها لتشاهد الإحضار ،
ولامت الاخت لأنها طبخت لأولادها أكل الأعياد
لهذا ظل اليوم حول عينيها (٥٦)

ويصادى «سراب التريكور» في هذا التعديل ليكتير من حراراته مع «المر المعتم»، فعندما يصرخ الأخير «بنقص الأكسجين» كرمز على القيود الوجوية ص ٢٧ و ٥٢، تجد الأول يستعين بـ «الماء» كبديل لهذا «الأكسجين» ص ٢٠٠.

وعندما يستعين «المر المعتم» بـ «المقاييس المخربة» كمنفذ لمشاهدة الواقع العائلي في أدق خفاياه، يستبدل «سراب التريكور» هذه الوسيلة بـ «العين السحرية» ص ٦٩.

وعندما يوظف «المر المعتم» صورة «الربعات» في رصد الواقع المجرد «منعات البلاط» ص ٥٢، ينقل «سراب التريكور» النال إلى وظيفة إغرائية:

حينما تشرين الكلاسيير وحدك في الليل ،
ستعلرين كيف عشت عشرين عاما
قبل أن ألاقي امرأة تقول لي :

(٩)

إن هذه الدراسة «التناسية» بين الديوانين، لا تكاد تستوعب جملة الحوار المدهش الذى دار بينهما، لأنها اتكتأت على مجموعة «التبادلات» القرالية، التى كانت بالطبع من طرف واحد، هو طرف الديوان الحاضر، وهى تبادلات تحتاج إلى قدر من التأني للإمساك بها وتحديد مناطقها وسياقاتها، لأنها كانت تأتى مباشرة أحياناً، وغير مباشرة في أغلب الأحيان.

ولاشك أن متابعة القراءة سوف قد المثلقى بسياقات إضافية، وتبادلات طارئة، ذلك أن الرصد الإحصائى لمجموع المناطق التي وُظف فيها الاستدعا، وتسلطيه على «المر المعتم» قد بلغت مائة وثلاثة وعشرين منطقة، وهو مؤشر بالغ الأهمية على عمق الحوار بين الديوانين، واتساعه، وتشعبه، وهو حوار، كما سيق أن أوضحنا. يتعامل مع المخطوط والمسكوت عنه على حد سواء، وإن كان «المسكوت عنه» يحتاج إلى متابعة مستقلة لخطوطتها فى تشكيل هذا الحوار.

ويجب التنبيه إلى أن «سراب التريكو» لم يحصر نفسه في دائرة «غير معتم» وحدها، بل إنه اتخذ منها نقطة ارتكاز لتفجر شعرية، ثم تجاوزها إلى دوائر أخرى تختفي بشعريته منفردة، وهذا أيضاً يحتاج إلى متابعة مستقلة، معنى هذا أن خصوصية الشعرية لا تحتاج إلى دراسة أو دراستين، بل تحتاج إلى دراسات تستوعب مناطق الفقل فيها، وهي مناطق تتجه إلى «الذات» في متابعة كمية وكيفية، وتحولاتها بين الفردية والجماعية، ثم متابعة «موضوعها» وعلاقتها الكلية والجزئية به، دون حصرها في «غير معتم»، ثم متابعة «خطوط الدلالة» بكل تعقيدها وتشابكيها، ومتابعة استدالها أو توقفها، وكل ذلك قد شكل منظومة دلالية غير مألوفة في شعرية الحداثة، بل ربما كانت غير مألوفة في شعرية السبعينيات، ثم إن الديوان في حاجة إلى استكمال ظواهر التناص فيه، وهي كثيبة كثافة لافتة، وقد رصدنا خطأ واحداً منها هو خطأ الحوار مع «غير معتم يصلح لتعلم الرقص»، وكانت متابعتنا بهذا الخطأ لأنه يمثل ظاهرة غير مسبوقة في مسيرة الشعرية العربية، ثم إن الديوان - أخيراً - في حاجة إلى متابعة جسد الصياغي لتحديد كيفية إنتاجه للمعنى، وما يتصل بهله الصياغة من ظواهر إيقاعية تملأ على الترتية المخالصة.

وربما يطرح سؤال نفسه على هذه الدراسة، وبخاصة في وقوفها على علاقة الذات بالأم والأخ والأب، حيث يكون السؤال الطبيعي: ألم يكن من الواجب على الدراسة أن تقتد بنظرها إلى إبداعات سابقة لحلئى سالم لتحديد مدى تواصل هذه الخطوط الدلالية الأسرية، لكن الإجابة التي يطرحها منهجنا في دراسة النصوص الشعرية، هو أننا نتعامل مع «سراب التريكو» لا مع حلئى سالم، فمنذ أن خرج هذا الديوان إلى المتلقى أصبح ملكاً له، وانقطعت صلته بمبدعه، أو تكاد، ومن ثم لا يتبقى للسؤال وجہ في مثل هذا المنزع الذى لا يعرف إلا الصياغة يبدأ بها وينتهي إليها.

الهوامش

- (١) ديوان سراب التريكي، حلمي سالم -
شرقيات - سنة ١٩٩٥ - ١٢٠ .
- (٢) السابق: المقدمة - وانظر ديوان إيمان
مرسال «مر معتم يصلح لتعلم الرقص» -
شرقيات - سنة ١٩٩٥ - ١٤ - ١٦ .
- (٣) سراب التريكي : ١٤ .
السابق : ١٩١ .
- (٤) (٤) سراب التريكي : ١٤ .
السابق : ١١٠ .
- (٥) (٥) سراب التريكي : ١٣٢ .
السابق : ١١٠ .
- (٦) (٦) سراب التريكي : ١٤ .
السابق : ١٠٥ .
- (٧) (٧) سراب التريكي : ١٠٩ .
السابق : ١٣٥ .
- (٨) (٨) سراب التريكي : ١١٣ .
السابق : ١٥٢ .
- (٩) (٩) سراب التريكي : ٦٩ .
السابق : ٩١ .
- (١٠) (١٠) سراب التريكي : ٥٧ .
السابق : ١١٩ .
- (١١) (١١) سراب التريكي : ١٤ .
السابق : ٢٢٢ .
- (١٢) (١٢) سراب التريكي : ١٧٢ .
السابق : ٩٨ .
- (١٣) (١٣) سراب التريكي : ١٧٢ .
السابق : ١٦٠ .
- (١٤) (١٤) سراب التريكي : ١٢ .
السابق : ١٦٠ .
- (١٥) (١٥) سراب التريكي : ٦٦ .
السابق : ٢٥٢ .
- (١٦) (١٦) سراب التريكي : ٦٦ .
السابق : ٩١ .
- (١٧) (١٧) سراب التريكي : ٦٦ .
السابق : ٤٠ .
- (١٨) (١٨) سراب التريكي : ١٩ .
السابق : ٥٣ .
- (١٩) (١٩) سراب التريكي : ١٩ .
السابق : ١٣٢ .
- (٢٠) (٢٠) سراب التريكي : ٣٥ .
السابق : ٣٥ .
- (٢١) (٢١) سراب التريكي : ٨٣ .
السابق : ٢٣ .
- (٢٢) (٢٢) سراب التريكي : ١٣ .
السابق : ٤٧ .
- (٢٣) (٢٣) سراب التريكي : ٦٥ .
السابق : ٥٣ .
- (٢٤) (٢٤) سراب التريكي : ٤٥ .
السابق : ٣٢ .
- (٢٥) (٢٥) سراب التريكي : ٤٥ .
السابق : ٩١ .
- (٢٦) (٢٦) سراب التريكي : ٢٥ .
السابق : ٩١ .
- (٢٧) (٢٧) سراب التريكي : ٢٥ .
السابق : ٩١ .
- (٢٨) سراب التريكي : ١٥٤ .
السابق : ١٦٠ .
- (٢٩) سراب التريكي : ١٥٤ .
السابق : ١١٠ .
- (٣٠) سراب التريكي : ١٥٤ .
السابق : ١٥ .
- (٣١) سراب التريكي : ١٥ .
السابق : ١٥ .
- (٣٢) سراب التريكي : ١٥ .
السابق : ٦١ .
- (٣٣) سراب التريكي : ١٥٩ .
السابق : ٣٤ .
- (٣٤) سراب التريكي : ١٥٩ .
السابق : ١٣٢ .
- (٣٥) سراب التريكي : ١٣٢ .
السابق : ٣٦ .
- (٣٦) سراب التريكي : ١٣٢ .
السابق : ١٠٩ .
- (٣٧) سراب التريكي : ١٣٢ .
السابق : ١١٣ .
- (٣٨) سراب التريكي : ١٣٢ .
السابق : ١٥٢ .
- (٣٩) سراب التريكي : ١٣٢ .
السابق : ٩١ .
- (٤٠) سراب التريكي : ١٣٢ .
السابق : ٤١ .
- (٤١) سراب التريكي : ١٣٢ .
السابق : ١٧٢ .
- (٤٢) سراب التريكي : ١٧٢ .
السابق : ٤٢ .
- (٤٣) سراب التريكي : ١٧٢ .
السابق : ٤٣ .
- (٤٤) سراب التريكي : ١٧٢ .
السابق : ٤٤ .
- (٤٥) سراب التريكي : ١٧٢ .
السابق : ٤٥ .
- (٤٦) سراب التريكي : ١٧٢ .
السابق : ٤٦ .
- (٤٧) سراب التريكي : ١٧٢ .
السابق : ٤٧ .
- (٤٨) سراب التريكي : ١٧٢ .
السابق : ٤٨ .
- (٤٩) سراب التريكي : ١٧٢ .
السابق : ٤٩ .
- (٥٠) سراب التريكي : ١٧٢ .
السابق : ٥٠ .
- (٥١) سراب التريكي : ١٧٢ .
السابق : ٣٩ .
- (٥٢) سراب التريكي : ٨٣ .
السابق : ٥٢ .
- (٥٣) سراب التريكي : ٨٣ .
السابق : ٥٣ .
- (٥٤) سراب التريكي : ٨٣ .
السابق : ٦٥ .
- (٥٥) سراب التريكي : ٦٥ .
السابق : ٥٥ .
- (٥٦) سراب التريكي : ٦٥ .
السابق : ٥٦ .
- (٥٧) سراب التريكي : ٦٥ .
السابق : ٤١ .

رسالة مسقط:

الثقافة العمانية بين الأيديولوجية والاحتفالية

إبراهيم فرغلى

المتابع للنشاط الثقافي في عمان خلال العام الماضي سيلاحظ على الفور أن هناك حالة من الانتعاش التي سادت الأجهزة الثقافية خاصة في بداية العام الذي تزامن مع ثلاثة أحداث ثقافية، إثنين منها هما فعاليتان تمثلتا في مهرجان مسقط الدولي الثالث للشعر وتلاه مباشرة افتتاح معرض مسقط للكتاب، أما عن الحدث الثالث فهو تأسيس أسرة القصبة في عمان والتي خرجت تحت رعاية النادي الثقافي وقدمت خلال موسمها الأول قدرًا لا يأس به من الفعاليات والندوات التي حركت كثيراً من الركود الذي اتسمت به الحركة الثقافية في مسقط بشكل عام.

مهرجان الشعر جاء كاحتفالية دعى إليها مجموعة كبيرة من الشعراء العرب منهم: سعدي يوسف وسركون بولص ومدحون عدوان وأمجد ناصر وسمير القاسم وعبد الله البردوني وحبيبة محمدى ويسون صقر ومحمد جبر الغربى وقاسم حداد والمنصف الميرغنى فيما اعتذر كل من الشاعرين محمود درويش وأحمد عبد المعطى حجازى، ورغم أن إقامة مثل هذا المهرجان تمثل أهمية كبيرة للحركة الثقافية في

عمان بسبب الإيقاع البطيء للنشاط الثقافي بشكل عام وهو ما يعطى فرصة لتواصل الشعراء والمثقفين العمانيين مع قطاع كبير من عناصر خريطة الشعر العربي في الوقت الراهن كما يساهم في تعريف الأجيال الجديدة في عمان بحركة الشعر الراهنة، إلا أن هناك الكثير من المفارقات والآحداث التي جاءت على هامش المهرجان والتي تسببت في إثارة مجموعة من الأسئلة أوضعت علامات استفهام وتعجب.

ومنها أنه رغم وجود مجموعة من الشعراء العمانيين في جدول الأمسية إلا أن عدم تواجد أحد أهم أقطاب الحركة الشعرية الحاديثة في عمان سيف الرحبي، قد أثار مجموعة من علامات الاستفهام - والتي أطلقها الشاعر العراقي سركون بولص بوضوح أثناء إلقائه لقصائده في الأمسية الخاصة به بعد أن أهدى للرحبي إحدى قصائده باعتباره الحاضر الغائب عن احتفالية كهذه.

ومن المفارقات أيضاً أن القائمين على ترتيب المهرجان لم يراعوا مستوى الشعراء الذين يقدمونهم لي vagina الجميع بشاعرة شابة من جامعة السلطان قابوس تلقى قصائده هي أقرب إلى الخواطر بعد الشاعر بعد الشاعر ناصر مثلًا وهو ما أثار تحجب ضيوف الشعراء والجمهور في آن.

وقد حدث هذا في الوقت الذي تواجد فيه بعض عناصر الحركة الشعرية الحاديثة في عمان مثل محمد الحارشى وناصر العلوى وأحمد الهاشمى فى أروقة المهرجان دون أن يتم استدعاؤهم لإلقاء قصائدهما ناهيك عن غياب اسم كبير مجايل للشاعر سيف الرحبي وهو زاهر الفافرى.

أما عدم التناسق في توجيه الدعوات للضيوف فقد أدى إلى ما يشبه الكارثة؛ إذ أن شاعرًا رجعوا من تونس ألقى قصيدة مقفلة دعا فيها إلى حل دم نجيب محفوظ وتکفیره أثارت الحضور وجعلت الضيوف المشاركون ينصرقون فوراً من القاعة احتجاجاً على ما وصفوه بالتلخّف والرجعية وكاد هذا الموقف أن يؤدي إلى إلغاء المهرجان في يومه الثاني.

غير أن هذا الأمر فيما يبدو لم يعجب مجموعة من الملتحين أو "المطوعين" كما يطلق عليهم في عمان أي الأصوليين الذين كانوا ينتشرون في أروقة المهرجان، وقد أثار استياءهم لاحقاً القصيدة التي ألقاها ناصر باعتبارها قصيدة شرقية مما جعل أحد روّوس المؤسسة الدينية يطالب بإلغاء المهرجان. غير أن بعض المسؤولين العاملين أوضحوا ما قد يشيره مثل هذا الإلغاء وكيف أنه سيؤثر بالسلب على سمعة البلد وتم تدارك الأمر وهو ما نشره محمد الحارشى في ملحق جريدة الاتحاد الثقافية لاحقاً بعد نصو شهرين من إقامة المهرجان.

ولعل هذا ما جعل معرض مسقط للكتاب يمر بهدوء، تمام بحسب الندوات الثقافية التي أقيمت على هامشه حيث أنها كانت تناقش قضايا بعيدة كل البعد عن أي مما يشكل أهمية لأحد. ولم يتم استدعاء أي اسم مهم من خارج عمان لعدم

إثارة ببلة ولكي يحسب للقائمين عليه أنهم أدوا ما عليهم وأقاموا الندوات كما هو مطلوب.

ورغم أن المعرض قد استضاف مجموعة من دور النشر المهمة وغيرها والتي استطاعت أن تقدم مجموعة من العناوين المهمة جداً لكتاب تنويريين، بل وحتى لكتب تراثية غير متوافرة في أسواق الكتاب العماني، إلا أن الاختيار السئ لتوقيت المعرض في منتصف الشهر ساهم في عدم تنشيط حركة الشراء خاصة وأن المجتمع العماني هو في أغلبه محدود الدخل - على عكس ما قد يعتقد الكثيرون - وبدلًا من الاستفادة من المعرض في إقامة ندوات مهمة تستطيع أن تناقش الكثير من مشكلات الشباب العماني (البطالة - الفقر- التسرب من الدارس في سن صغيرة- عدم تكافؤ الفرض في دخول الجامعة بسبب الحد الأدنى ٩٥%- سلبية المواطن العماني- إنعدام وسائل الترفيه- إنحدار مستوى التعليم الأساسي خاصّة في المناطق الداخلية بسبب عدم كفاءة المعلمين... إلخ، بدلًا من هذا كلّه تم عمل مجموعة من الندوات الهاشمية منها أمسيّة شعرية وندوة قصصيّة وكان الله بالسرّ علينا.

وهذه كلّها مؤشرات على أن القائمين على إدارة هذه الفعاليات لا يفرقون كثيراً بين أساسيات العمل الثقافي والاحتفالية والتى بإمكانهم تطبيقها بحقّلات غنائية وأهازيج موسيقية وهى تختلف كثيراً عن العمل الثقافي الذى يحتاج أول ما يحتاج إلى الوعى بمقتضياته.

على كل حال فإن النادي الثقافي قد أنجز إنجازاً مهمًا هذا العام حين دعا لإنشاء «أسرة كتاب القصة في عُمان» في نهاية العام قبل الماضي ١٩٩٦ خلال مؤتمر أقيم حول القصة القصيرة في عمان بعد ورشة عمل دعى إليها الكاتب يوسف القعيد.

وفى جو بديمقراطى حضره نحو عشرين قاصاً وكاتباً عمانيًا تمت عملية انتخاب أعضاء مجلس إدارة الأسرة والتى أدارها الكاتبان محمد البلوشي وسعود البلوشي وأسفرت عن انتخاب القاص يحيى سلام المنذري رئيساً وسامي آل توبه نائباً والكاتب خالد العزري منسقاً وأعضاء مجلس الإدارة العاملين محمد اليحيائي ومحمد سيف الرجبى ومحمد الرحبي وظاهره اللواتي.

وقد أقامت الأسرة مجموعة من الفعاليات والندوات ناقشت خلالها مجموعات قصصية لكتاب عُمانيين منها مجموعة للقاص يونس الأخرزمى وأخرى لسالم الحميدي، ورواية «شارع الفراهيدى» لمبارك العامرى بالإضافة إلى أمسيتين لقراءة نصوص مخصوص من الكتاب الشباب أثارت ردود فعل الجماهير.

وقد استطاعت هذه الأسرة الشابة أن تؤسس جواً ندياً جديداً وجاداً في

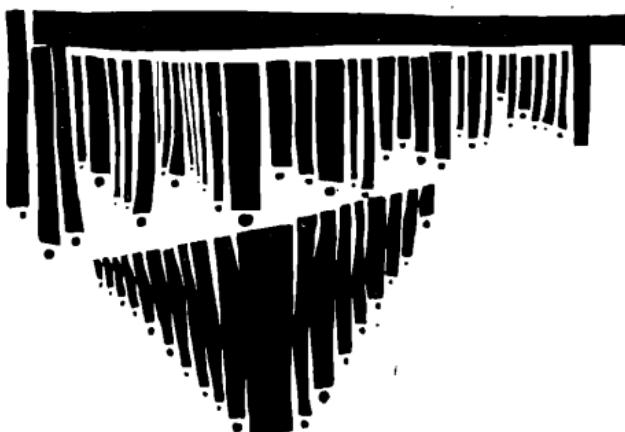
الساحة الثقافية العمانية بعيداً عن الجاملات الساذجة التي اتسعت بها أنشطة سابقة، وهو ما ظهر جلياً في الندوة التي خصصت لمناقشة مجموعة المقام على المعمري «أسفار دملج الوهم» حيث قدم الكاتب عبد الله خميس قراءة نقديّة جادة وجريئة فند فيها سلبيات الكتابة الهمامية للمعمري والتي تؤثر سلباً على كثير من الكتابات القصصية في عمان، رغم تحمس القاص المصري عبد الحكيم حيدر في الرد على عبد الله خميس بأنه قد خلط الخامن - شخص الكاتب - بالموضوع وإشارته لإعجابه بكتابات المعمري التي قارنتها وسط ذهول الحاضرين بكتابات جيمس جويس وفريجيينا ولوف!!

تبقى الإشارة والإشادة بالجهود الضخمة الذي بذلتة الأسرة وعلى رأسها القاص الموهوب والنشيط يحيى المنذري في العمل بدأً خلال موسم كامل بإعداد الندوات والاتصال بالكتاب والنقد لتقديم قراءاتهم حول الأعمال المقرحة، رغم التجاهل الإعلامي للأسرة من قبل المسؤولين عن الصفحات الثقافية والذين يهتم بعضهم بالجرى وراء الفنانات لإجراء حوارات معهن أو الاتفاق على صور غلاف مجلاتهم!

والدهش أن محمد اليحيائي وهو عضو في الأسرة لم يشر من قرب أو بعيد إلى الأسرة رغم أنه يقدم برنامجاً ثقافياً أسبوعياً بالتلقيفيون بعنوان «أوراق ثقافية»، فيما عدا طبعاً لقاء مع على المعمري بعد ندوته حول الندوة باعتبار أنها ندوة تتبع النادي الثقافي وليس أسرة كتاب القصة ونحن نوجه علامة الاستفهام التالية لليحيائي؟؟

أما على مستوى المسرح فقد قدم مسرح الجامعة مسرحيتين إحداهما هي مشروع التخرج للدفعة الثالثة بقسم المسرح كلية الآداب عن مسرحية لافريد فرج شارك فيها طلبة القسم ومعهم المعيدة بالقسم الفنانة الموهوبة فاطمة الشكيلي وأخرجها د. هانى مطاوع رئيس القسم . أما المسرحية الثانية فقد أخذت أيضاً عن مسرحية لافريد فرج «على جناح التعبيرى وتابعة قه»، والتي لاقت تجاوباً كبيراً من الجمهور بسبب الأداء الرائع لمجموعة الطلبة من الممثلين والإخراج المدهش الذي نفذته أيضاً فاطمة الشكيلي وهى إحدى الفنانات الواصلات على خريطة المسرح في العالم العربي خاصة وأنها قد حصلت على منحة من جامعة السلطان قابوس لإعداد رسالة الماجستير بالولايات المتحدة والتي بدأت في أكتوبر الماضي. كما أنها قدمت مجموعة كبيرة من الأعمال الدرامية والمسرحية لشاشة التلقيفيون العماني. ومنها مسلسل «قراءة في أوراق دفتر منبى» والذي حصل على الميدالية البرونزية في مهرجان القاهرة التلقيفيوني العام الماضي والذي أخرجه المخرج العماني أمين عبد اللطيف وحصل أيضاً على جائزة، أحسن مدير إضاءة.

وعودةأخيرة إلى أسرة كتاب القصة التي تأمل في مواصلة مسيرتها المهمة من خلال تقديم واكتشاف أسماء جديدة على الساحة الثقافية العمانية على أن تقوم بعمل ندوات للنقد الذاتي يحضرها أعضاء الأسرة والمهتمون للتعرف على آرائهم في إنجازاتها وكيفية تطويرها، مع الاهتمام بتوسيع رقعة نشاطها إلى خارج السلطنة بعمل اتصالات مع الأندية والمؤسسات الثقافية المشابهة وتبادل الإصدارات. الشروع في إصدار مجلة عن أنشطة الأسرة وتوزيعها في أرجاء السلطنة وخارجها ومحاولة الاستفادة بجهود العناصر الشابة والنشيطة من القاصين والكتاب العُمانيين الذين بإمكانهم إثراء نشاطات الأسرة وتعميلها في المستقبل.



في العدد القادم

دراسة للدكتور محمد فكري الجزار / الرد على د. محمود اسماعيل / خرافات الغرب / النسبي في أدب أصلان / نقد قميص وردى فارغ / قصة العبيد لعبد السلام العمري / قصة جديدة لإدوار الخراط / قصة لعبد الحميد بسيونى / ومواد أخرى.

حوار

د. حسن حنفي

علم الاستغراب ومصير الوعي

حوار: محمد حسن

.. لعل اللحظة الحضارية التي يعيشها الشرق العربي الآن قد أخذت تستلزم شروطاً عديدة نحو مواكبة متغيراتها والاندماج فيها ومعرفتها وضعيتها، ورغم كثرة العلوم المستحدثة التي دفعت بمسيرة التقدم أشواطاً غير مسبوقة على مستوى التاريخ يأسره إلا أن هناك إرهاصات جديدة تشير إلى ضرورة وجود علوم أخرى تشكل وهي هذه اللحظة الحضارية. ومن أبرز تلك العلوم المؤهلة لتبني مركز الصدارة بين العلوم المعاصرة هو ما يسمى بعلم "الاستغراب" في مقابل علم الحركة الاستشراعية ذات التاريخ القديم، والمتأمل الآن لوضع الشرق العربي يتتساءل في دهشة حادة الذي جعلنا بعدهين كل هذا البعد عن أن نرسى دعائم وأصول علم جديد يقوم على دراسة القرى الكونية الأخرى؟؟ ماهي وكيف هي؟؟ وما هو مستقبلها؟ موقفها منا وما يجب أن تكون عليه؟ حقيقة موقفنا منها روينا لها؟ ولعلنا بذلك نستطيع أن نستحضر عن علم روى عن الطرف الآخر في ذات المنظومة الإنسانية ونصحب ذات دارسة له بعد أن كان هو طيلة مئات السنين- ذات دارسة لنا!!

وحول تلك القضية الشائكة كانت لنا وقفة مع المفكر الكبير الدكتور حسن

حنفي نستقصى فيها مسارات أطروحاته الفلسفية في إطار موسوعته الفريدة عن (علم الاستغراب).

ظاهرة التغريب

* ونسأل د. حسن حنفي عن المقصود بالاستغراب كمفهوم هل يعد ظاهرة جديدة في الأدبية الثقافية العربية؟

الاستغراب ليس ظاهرة ولكنها حركة تشتت مع حركات التحرر في العالم الثالث كله عندما بدأوا في مواجهة الغرب، وبالتالي بدأوا يحاولون الدفاع عن شخصيتهم الوطنية وأصالتهم الفكرية تجاه الغزو، ليس فقط العسكري والاقتصادي بل والثقافي أيضاً، فبدأ زعماء العالم الثالث يحاولون إيجاد صياغة إيديولوجية أو مفهوماً جديداً سميـناه نـحن الاشتراكـية العـربـية والأـفـرـيقـيـة في مقابل أيديولوجيات الغرب الرأسمالية والاشتراكية، وبعد انحسار حركة التحرر العربي وتحولها إلى ثورة مضادة من داخلها بدأ الغزو الفكري والثقافي والعلمي يعود من جديد وازدادت ظاهرة التغريب في العالم العربي حتى أصبح الإنسان لا يكون عقلانياً إلا إذا قيل هذا بيكارتني لا يستطيع أن يكون اشتراكياً إلا إذا قيل ماركسـي أو ليبرـاليـاً يدافع عن الحرية إلا إذا كان من اتباع چون ميل، ومن هنا أصبح الغرب هو الإطار المرجعي الوحيد لكل الثقافات، وبالتالي فعل الاستغراب إذن هو محاولة لإعادة صياغة كل محاولات البحث عن الأصالة وفي نفس الوقت الوقوف أمام ظاهرة التغريب لإيقافها من أساسها.

وأساس هذه الظاهرة هو تصورنا للغرب، فنحن نتصور هذا الغرب باعتباره مصدراً للعمل وربما كان هذا صحيحاً في مرحلة انتقال المعرفة والترجمة، وقد مررتـنا بهذه المرحلة في القرن الماضي، لكن هل يمكن بعد ذلك أن يكون الغرب موضوعاً للعلم؟ وبالتالي لابد أن نتساءل كيف نشأ هذا العلم لديه؟

وماهي الظروف التي أدت إليه حتى تقضى على أسطورة الثقافة العالمية، لأن الحضارة التي بعدها أجهزة الإعلام والاتصال الصناعية والأساطير التي تنشر من خلال هذه الأجهزة هو ماتسميه بثقافتها، وتعتبر أنها نموذج التحديث وأن كل الثقافات الأخرى هي ثقافات محلية في طريقها إلى الاندثار لأنها لا تقوم على العقل أو العلم. إذن علم الاستغراب يحاول قدر الإمكان أن يبين أن هذا الغرب له نصلـولـوهـ نـشـأـةـ وـتـكـوـينـ ولـهـ أـيـضاـ عـقـلـيـةـ ومـصـيـرـ، وبالتالي إذا حولـتـ الآخرـ إلىـ مـوـضـوـعـ لـلـعـلـمـ فإـنـنـىـ استـطـعـيـ أنـ أـكـوـنـ مـصـدـرـاـ لـلـعـلـمـ وبـالـتـالـىـ أـيـضاـ تكونـ هـنـاكـ مـسـاـهـةـ فـيـ عـلـمـيـةـ التـحـرـرـ بـمـعـنـىـ أـنـ أـقـضـىـ عـلـىـ التـبـعـيـةـ المـثـلـةـ فـيـ



القول عند القدماء أو الغربيين وكليهما تبعية. وانطلاقاً من ذلك فعل الاستغراب يريد أن يحول الذات العربية الوطنية الإسلامية بدلاً من أن تكون فقط موضوعاً للدراسة إلى أن تصبح هي الذات الدارسة، ويكون الوعي الاؤردي الذي لعب دور الذات الدرس في الاستشراق يكون هو أيضاً موضوع الدراسة في الاستغراب لكن هذه الذات قادرة على أن تقوم بدور الذات العارفة أم أنها ستكون باستمرار موضوع ملحوظة ولا تعتمد على نفسها في المعرفة والتحليل.

الثورة الإسلامية

* د. حسن حنفى إذا كانت الحضارة قد انتقلت من الشرق إلى الغرب فهل تعود الحضارة من الغرب إلى الشرق وماهى مؤشرات ذلك؟

بداية لا يوجد تحليل للثقافة بدون بعد تاريخي، والذي ينظر إلى الثقافة وتاريخها الطويل يجد أنها بدأت في الشرق القديم وربما كان المصب الأخير للثقافة في الغرب، ولكن الآن بدأت أزمة حادة في هذا الغرب بين الوجودية والعدمية، اللامعقول والتناقض وما يسمى بالثقافات المضادة وحيرة الشباب واندماج المثل وتفسخ المجتمع الرأسمالي ونهاية المجتمع الاشتراكي حتى في البلاد الإسكندنافية التي هي أرقى الدول نجد فيها أعلى معدلات الانتحار والجريمة والشذوذ الجنسي، في الغرب من حيث هو إمكانية معنوية في غروب وأفول، وقد لاحظ ذلك كثير من المفكرين الغربيين بينما نجد في الوقت ذات أن الشرق يعيش بدايات نهضة مثلثها ثورة الصين الكبرى والثورة الإسلامية في إيران وحركة التحرر العربي والجمهوريات الإسلامية وثورة الفلبين، نهاية الحكم العنصري في جنوب أفريقيا، الانتفاضة الفلسطينية. إنها بدايات لروح جديدة تسري فيها مثل جديدة في الحرية والتقدم وحق الشعوب والمساواة ورفض العنصرية والعدالة الاجتماعية وتوزيع الثروات بين الأغنياء والفقراة والحوار بين الشمال والجنوب ضد الحرب من أجل السلام، وبالتالي فالسؤال هو إذا كان الغرب في أ Fowler والشرق في مصود وإن كانت الحضارات قد بدأت في الشرق وانتهت إلى الغرب وبعد هذه الظواهر وأقصد ظواهر الأمل في العالم الثالث لا يمكن أن نقول: قد تنتقل الحضارات من جديد أو تنتقل الريادة من الغرب إلى الشرق؟

هذا تساؤل لفيلسوف تاريخ يضع تاريخ العالم كله أمامه وتاريخ الثقافات، ولديه شواهد على أن مركز القيادة الثقافية في العالم قد يتغير، وطبعاً بإيقاع التاريخ لا يعد بالأيام ولا بالسنوات فقد يحتاج إلى عدة أجيال حتى تنتقل هذه الريادة، وما يؤكد ذلك أن هناك الكثير من النظريات المسماة بريء الشرق.

.. ويضيف د. حسن حنفي قائلاً: إن علم الاستغراب في حاجة إلى وعي وثقة بالنفس ورفض للتقليد ولكن للأسف مازال التكوين العام للناس يؤكد أن الآخر على حق، وأنا على باطل فنحن نعطي الآخر أكثر مما يستحق ونعطي المواطن أقل مما يستحق!!

وانظر حين يأتيانا عالم أو مستشرق أوسياسي وانظر أيضاً إلى رجل من الشرق حين يذهب إلى أوروبا وما يقابل به من فتور.

أقول: لقد آن الآوان لأن نتغير نفسياً وذهنياً فأننا أجب العالم كله فلا أرى إبداعاً ولا جهداً ولا ذكاء ولا حماسة قدر ما أرى عند المصري الذي يعيش متاخلاً لا يسمع إلا بوجود الأحقاد والإحباط!! وهذا يكفي أن أقول أن ٢٠٪ من رؤساء مراكز الابحاث العلمية في أمريكا خاصة من المصريين لذلك نتمنى أن يكون الناظر إلى الآخر بمنظار النقد دون الرفض وقد يكون في هذا السبيل إعادة التوازن في حياتنا.

* لكن ماذا وراء العدمية التي تستحوذ على الذات العربية؟؟ .. هو عدم الوعي بالتاريخ وبإمكانياته، وبالتالي عدم الوعي بتاريخ الآخرين مما أوقعنا ضحية لأسطورة الإعلام الأولي التي تؤكد أن الغرب هو العبقري صاحب التكنولوجيا الذي صعد إلى القمة ونحن الذين قمنا بالدعاهية، وهذا أقول: إنه لابد من إدراك هذه اللحظة التاريخية التي تعيشها ولابد أن نؤمن بأنفسنا ونؤمن أيضاً بأنه لا يوجد إنسان ليس لديه قدرة على الإبداع.

مرحلة الصفر

* هناك مقوله تؤكد أن الحضارة الفريبية افلست بقدر ما أنجزت فيما رأيك؟

نعم لأن الغرب الآن بدأ ينقد ما أنجزه، فقد أنجز العقلانية والعلم وبدأ يتقدمها وكذلك أنجز حقوق الإنسان والآن يطعن فيها، أبدع الفن والأدب والآن هناك نوع من الردة في الامم العاقل، في الكتابة في مرحلة الصفر إلى آخر ما يقال، لكن إذا كان هناك خوف الآن من أن أمريكا قد أصبحت قطب العالم دون منافس فإانتي أقول أن كل من يلوح بالقوة المهمكرية لديه قوة معنوية معاشرة!!

وعي الشرق

* ثم ماذا عن صورة الشرق والغرب في وعي الآنا والآخر؟؟ .. إن الذي يحرك مسار التاريخ هي الصورة الذهنية المتبادلة التي تكونها

الشعوب والحضارات عن بعضها البعض حتى تتحول إلى صورة نمطية توجه السلوك الفردي والجماعي للقيادات والجماهير إقداماً وإحجاماً نحو بعضها البعض، وصورة الشرق في وعي الغرب هي أنه يمثل بدايات الوعي الإنساني فالإنسانية في مرحلة الميلاد بلاوعي ولا إرادة ولا عقل، مجرد كائن عنصري أشبه بالكائنات الطبيعية الجامدة أو الحية على أكثر تقدير، ليس به فكر أو علم، إنسانية مجردة مثل الأحجار وهو موطن السحر والدين والخرافات والأوهام، أما صورة الغرب في وعي الشرق فتکاد تكون عكسية فالغرب في وعي الشرق نموذج التقدم والنهضة والحداثة والتغيير الاجتماعي والمستقبل، هو مهد العلم والاكتشافات والنهضة العلمية وتطبيقاتها في الصناعة ومانتج عنه من تكنولوجيا متقدمة وبصفة عامة إنه نموذج لحضارة الإنسان وحقوق الإنسان والمواطن الديمقراطي كما أصبحت العقائدية الأوروبية نموذجاً يحتذى.



الفيطانى وهاجس الزمن

د. فتحى أبو العينين

لعل السمة المهمة التى تميز جمال الفيطانى كروائى هي أنه لا يمارس كتابة الرواية من أجل مجرد إضافة مفردات إلى حقل الرواية، بل هو يقيم مشروعه الأدبى على أساس لا يتناقض عن تدميره أبداً، وهو المحاولة المستمرة للإسهام فى تجديد الفن الروائى من خلال أعمال طموحة لا تستكمل إلى تلخيص ، ولا تقنع بحدود معينة لجماليات هذا الفن، وهل للجماليات حدود؟ وكان الكتابة الروائية عند الفيطانى تجسد وتؤيد ما قاله يوماً ميخائيل باختين من أن "الرواية هي الجنس الوحيد الذى هو فى صيرورة، وما يزال غير مكتمل".

فى أعمال الفيطانى يعبر هذا الطموح المستمر عن نفسه فى مغامرات بإذاعية متعددة ومتتنوعة . ولا أحسبنى مبالغًا إذا قلت أن كل راوية من روايات الفيطانى، بدءاً من "الزيتني بركات" و"الزويل" ووكانع حارة الزعفرانى" ، وحتى "حكايات المؤسسة" و"سفر البنيان" ، تمثل عملاً متقدراً يلخص من رغبة فى التجاوز وفتح آفاق جديدة لهذا الجنس الأدبى غير المكتمل . من هنا نشهد على ذلك التنوع فى التشكيل الفنى ، وخاصة فى العنصر الموجهى فيه ، وأقصد :

المرد، هذه السمة بدت ظاهرة منذ أن شرع الفيطانى وبعضاً الكتاب

التمييزين منذ نهاية السبعينيات في التأسيس لكتابية جديدة هي قرينة الرغبة المعاصرة في تحطيم الجمود الذي شهدته الحياة الثقافية والأدبية بفعل التناقضات الحادثة، وبفعل الحدث/ الكارثة، أعني هزيمة يونيو ١٩٦٧.

فقد أقدم هؤلاء الكتاب على التعبير عن تجربتهم من خلال إبداع روائي ينافي بنفسه مما كان سائداً من انعكاس سردية. وإذا كان الفيطاكي قد شارك الأصوات الأخرى في بعض السمات العامة، إلا أنه يظل له فرادته وخصائصه التي تتبع من خصوصية التجربة. فقد شق عبر أعماله مجرى دافقاً من الإبداع له مذاقه الخاص. وبقدر الاستمتاع الذي تحقق لنا لأعمال الفيطاكي، والقيم الجمالية التي تؤسسها في حقل الإبداع والتلقي، بقدر ما يحق لنا أن نخفر بهذا الرواية العظيم الذي يرسم في إثراء الفن الروائي، ليس في بلادنا العربية فحسب، بل وعلى مستوى العالم، والذي صارت أعماله تمثل علامات بارزة تسم الأدب العربي المعاصر.

وتشمل ملاحظة أولى عاماً أود أن أسجلها ، وهي أن الفيطاكي يبدو وكأنه في أحيان كثيرة يقاوم آية محاولة لتجنيس نصوصه "الرواية"، أي حصرها في جنس أدبي واحد هو "الرواية". ويبعد ذلك من إصراره على أن يعنون معظم النصوص التي يبدعها بعنوانين تزيد أن تصرفنا عن اعتبارها روايات بالمعنى الذي ظل مستقرّاً لحقبة طولية. فأخذ النصوص يقدم نفسه بوصفه "كتاب" التجليات، وثان بوصفه "رسالة" في الصيابة والوجود، وثالث معنون بـ"رسالة" البيصارى في المصائر ، ورابع هو "متون" الأهرام . وهذا نحن الآن مع "سفر البنيان" (دار الهلال - ١٩٩٧). ولا أريد أن أمعنّ على ذلك ، بل ربما كان هذا الأمر تاكيداً لمفهوم معين للقلم لدى الفيطاكي ليس من حقنا أن نتصاره ، وهو من ناحية أخرى تجسيد للأساس الذي ينهض عليه مشروعه الروائي ، وهو التجديد المستمر.

ونص "سفر البنيان" هو، بحدس أولى، تخليد وتعجيز للإنسان المارف، صاحب الحكمة والطوية الندية، والبصيرة الثاقبة الحزينة في الوقت نفسه. إنه نص قلق إزاء المثقف المخلص في ضغط الأسرار وإطلاقها مرمرة ليتم تشبع اللحظات المتواجدة بها. وهو من ناحية ثانية قصيدة في غربة الإنسان الذي تهتز الشوائب في عينيه، وتتسقط الرموز الكبيرة. فتبعد المسافة بينه وبين كل ما هو حميم لديه، حتى الهواء الذي يتنفسه.

ورواية "سفر البنيان" معمار يتحدث عن معمار هي معمار فنى له عناصره وأسسها في الحكايات والمصطلحات ، يتحدث عن معمار التاريخ والثقافة البشرية، وعن مشوار الإنسانية على طريق الدهشة والسؤال والاجتياهاد وتكوين الحكم. والرواية تشهدنا على تداخل البدايات في النهايات، والمعلوم في المجهول

، والأسباب في النتائج يرثى تداخل الزمان في المكان، وتوضع المكان في لحظات زمانية، بعضها متعدد، وبعضاً آخر الأهم مطلق ولا محدد.

لويقراءتنا الراهنة بهذه الرواية ، وهي قراءة ناقصة بطبيعة الحال إذا اعتبرنا للقراءة مشاركة للكاتب المبدع في البحث عن معنى، قراءتنا هذه لن يكون منطلقها هو فكرة الصلة بين الفن والفكر ، وهي فكرة مجرية توحى بها قراءة الرواية ، وقد تفضي إلى محاولة البحث عن مذهب فكري محدد يمثل مرجعية أنسانية للعمل، فمثلاً هذا الإجراء من شأنه أن يقضى على وحدة العمل وتعارض معياريتها.

طوان كانت مثل هذه الممارسة موجودة في النقد التطبيقي الذي تعامل مع بعض أعمال جوته وسارتر وكامو وأبي العلاء وتوفيق الحكيم وجبران.

جد إن اقتراينا من عالم هذه الرواية سوف يجري عبر أحد الهواجس التي أعتقد أنها ذات وطأة وتأثير قوي في كتابة الغيطاني الروائية، وأعني هاجس "يلترن" . وإذا كان الزمن هو من تاحية أولى مسألة ميتافيزيقية لها معناها المطلق الذي يتمناس ويتدخل مع مسائل الوجود والعدم ، الخلق والفناء، الكون وللإنسان، وهي مسائل تقتضي مقاربتها إيداعياً ممارسة التأمل والابحار في المجردات وصولاً إلى معنى، وهو أمر فعله الفلسفة عبوا، التاريخ وخاصة الفلسفة المسلمين مثل ابن عربي والتصوّفة عموماً، فإن الزمن، من تاحية ثانية هو وحدات نسبية يقياس بها الإنسان أعماره وأعماله، وهو جسور تعبّرها للأجيال والأمم، والزمن ينتظر إلى هنا كلحظات ودقائق وساعات وأيام وسنين وعصور وحقب.

إذاً الغيطاني يتعامل نوع الزمن بمعناه المطلق وبمعناه الملموس أيضاً، وإن كان يوظف الزمن بمعناه المثاني لكي يتجاوزه إلى المعنى الأول. فازمة الماضي والحاضر والمستقبل لا تتيهي في أعمال الغيطاني الروائية كبني أو وحدات مغلقة ، بل تقوم بينهما علاقات توافق وإزاحة وتفصل وتقاطع، تجلبها أو بالآخر تنسجها عملية السرد، بحيث يبدو الزمن في العمل الروائي وقد ابتعد عن المعنى التقليدي لاقترب من المعنى الفلسفى لأنطولوجى المعرض على التتأمل في علاقة الإنسان بالوجود، وفي معنى الزمن بالنسبة للإنسان ومصيره.

، واستفرق الغيطاني في المعنى المطلق للزمن، وإعطاء أولية له ، واستمرار تكسله في قضايا الوجود والعدم ، أنسس لديه توقاً إلى كسر الحواجز النسبية ولتففرز على الملموس، والولوج إلى عالم المعنى الحقيقي، وهو توق اقترب بالرغبة في أمررين كتضاربين وليس مخالفين ، أولهما هو التجلّى في عالم

ترفع فيه الحجب المحددة للأزمنة، ويصير بإمكان الإنسان الوقوف على التداخل بين تلك الأزمنة، والأمر الثاني هو التدوين، أى قدرة الإنسان على أن يكون شاهد معنى وأن يقترب من سر الخبرية، وأن يحتفظ بالسر أو ببعضه، ويدون البعض الآخر على سبيل نشر المعرفة.

ولعل أبرز أعمال الفيطةاني الروائية التي تجسد هذه الحالة هو أول كتاب التجليات، وثانياً "سفر البنيان". وفي ظني أن كتاب التجليات هو مقدمة مهمة وموجية لـ "سفر البنيان"، وأن هذا النص الأخير نفس مهد لنص أو مدونة أخرى توغل في قراءة نص العالم، وهو ما نوه إليه الفيطةاني في آخر وحدة من الوحدات المصطلحية تحت عنوان "كتابة".

ينهض "سفر البنيان" على وحدات، شاء المؤلف أن يصف بعضها بأنه مصطلحي، ويصف البعض الآخر بأنه حكاياتي، والوحدات التي ترد كمصطلحات تتخذ عناوين هي:
باب - حامل ومحمول - فناء - أساس - قبو - درج - موقد - وأخيراً: كتابة.
أما الوحدات التي ترد حكاياتيات تتأخذ عناوين هي: خبيثة - رياح - عاقبة -
بستان الخضر - غمامات - هودج - جهات - مرات - قصر - بربا.

وثمة وحدة رئيسية مرتكزة في النص، لم يوصفها المؤلف، لا كمصطلح ولا حكاية، وتجيئ تحت عنوان:
نزل، وهي ، من حيث الحيز أكبر وحدة في الرواية.

وربما يبدو للوهلة الأولى أن مصطلحات البنيان هي كشافات تضيء الحكايات وتترك بعض شفراتها، لكن الأمر ليس بهذه البساطة. فالصطلاحات نفسها لها شفراتها الخاصة التي على القارئ أن يسعى إليها ويفكها.

إن حكايات البنيان هي حكايات الإنسان، وتأريخه، وتوقه إلى المعرفة، ونشداته الفهم. هي حكايات حول صراع الإنسان من أجل فض الجمالة، وهتك أسرار الكون، وتشييد عمارة الحكمة ، إنها اتاریخ الإنسان الجاهل العارف.

والحكايات العشر التي يضمها النص تتتنوع من حيث العناصر المكونة لها، ومن حيث الدلالة الجزئية لكل منها، وربما يذكرنا ذلك بعنوان "رسالة البصائر في المصادر". وفي سفر البنيات تختلف الأزمنة والأمكنة والشخصيات والأحداث في الحكايات ، بحيث يبدو كل حكاية بعيدة ومستقلة بثنائيّة عن الحكايات الأخرى، ولكن لا يتبعى علينا أن نستسلم لذلك الأمر الذي قد يبدو للوهلة الأولى، بل علينا أن نسأل عن مواقع الاتصال والت 연결 بين هذه



八八

الحكايات المتنوعة العناصر والدلائل، بعبارة أخرى : هل يمكن أن تكون لهذه الحكايات مجتمعة حكاية واحدة ذات دلالة أعم وأشمل؟

إن في كل حكاية طرحاً إشكالياً مختلفاً في طبيعتها وفي كيفية تبديها لنا، لكنها دائماً إشكالية تتعلق بالإنسان ، والمعرفة، والعدل والظلم، والحب والكراهية، والصد والاقبال، والحياة والموت، والمطلق والنسيبي. هي إشكاليات تبدو في جانب منها ملموسة ومتعبينة، وفي جانب آخر تبدو مجازة لذلك، دافعة إلى التأمل ، ولكن في كل الأحوال تظل مفتوحة ، معلقة، يواجهها القارئ بعلامة استفهام ويؤجل إضاءتها إلى حين. وفي بعض الحكايات تتجسد الإشكالية عبر ضرب من التوتر الحادث بين عناصر الحكاية، وفي البعض الآخر يغيب هذا التوتر ، وتتبسط الإشكالية من خلال صيغة وصفية أو تقريرية.

ورغم هذا التنوع، فإننا نجد أنفسنا مع سفر البنيان بازاء مستويات زمانية أربعة موزعة على الوحدات المكونة للنص :

زمن أول قديم عتيد إلى ما قبل التاريخ وما قبل الكتابة والتدوين، ويستمر إلى عصر حور محب الفراعون المتسائل. إنه زمن المهندس الأبيدوسى الشاب الذى يبدع مدينة عجيبة، ثم يقتل بالسم لكنه يترك رسالة للفراعون. وزمن ثان وسيط هو زمن عقبة بن نافع الذى يكلف مهندساً مصرياً وMicatia جهينياً بإعداد مخطط لمسجد في المدينة الجديدة. وهو أيضاً زمن الخليفة حفييد الواثق الذى يأمر ببناء هوج عجيب ليinal به رضا البدوية التي أنت بها عيونه المنتشرة في البر ، ويحرم ابن عمها المحب منها. وزمن ثالث حديث يتأمل فيه الشاب العالم الخارجى من خلال ثانفة حجرته بالمستشفى التى تقرر إجراء عملية فى قلبه بها، وهو أيضاً الزمن الذى يبحث فيه الشاب عن سر جلالة الملكة ميريت آمون وما تيسر من بقايا البرba.

يتواءزى مع هذه الأزمنة المتعينة بإشكالياتها زمن آخر يرد في الوحدة الرئيسية : النزل . وهو زمن غير محدد ولا متعين. وهو أمر ينسجم مع الوظيفة التسردية لهذه الوحدة التي تعالج بالرمز والإيحاء ، وعبر أساليب تناصية عديدة مسألة الوقود إلى العالم، ثم العبور إلى الآخرة عبر الموت: فالشخص ي يأتي إلى النزل ويعبر القنطرة إلى المدينة وفق نظام للعيور هو النظام الحاكم لعلاقة الحياة بالأخرة. فالنزل ما هو إلا محطة مؤقتة، عتبة مؤدية، نقطة عبور، الكل غرباء في النزل، إنهم جاءوا بهدف الاقامة في المدينة ، والاستقرار النهائي فيها.

إن الرواى فى "سفر البنيان" يتولى في كثير من الحكايات بالغرائبية، أى

بأفعال وأقوال على لسان الشخصيات تتجاوز ما هو منطقى وواقعى ، وتقترب مما هو عجائبي ولا معقول.

وهذه التقنية من العلامات البارزة في أعمال الغيطانى منذ روايته "وقائع حارة الزعفرانى" . وفي نص "سفر البنيان" موقع كثيرة نجد أنفسنا فيها مع تلك الغرائبية.

إن الفعل أو القول الغرائبي حين يكون مقرورنا بالتأمل الفلسفى والإبحار فى الجردات ، فإن الناتج يكون نصاً ملغمًا يحتاج إلى جهد كبير لفك شفراته والاقتراب من جوهر المعنى فيه، الذى يصله بالعالم الذى يعيشه القارئ.

وفي "سفر البنيان" تطرح الحكايات فى تضافرها مع المصطلحات والمترنكة جميعها حول وحدة النزل معانى جزئية حول السلطة والقهر والموت. أما المعنى الأعم والدلالات الأشمل فتتحصل بالإنسان والوجود وحكمة الحياة والعبور إلى العالم الآخر ونسبة المعرفة لدى الشرق والغرب ، وموقف العلم من التراث الدينى.

وكما هو في أعمال الغيطانى العظيمة، يتسلل المؤلف بعناصر تراثية يستدعيها في نسيج النص ليدعم بها الدالة العامة للعمل ، ويستخدم لغة سردية موحية ومجردة، لكنها قريبة، مفعبة، لكنها محببة. ومن خلالها تكتشف رؤية الكاتب للعالم والإنسان، لأندماج الإنسان في الكون، والكون في الإنسان: هذا الاندماج والاستدماج الذي هو سر البنيان الأعظم وقانونه.

إن الجمع بين الفكر الفلسفى والتشكيل الجمالى فى عمل أديب ليس أمراً سهلاً، ولا هو متاح لكل كاتب . ولذلك نجد أن بعض الأعمال التى حاولت أن تجمع بين الرؤية الفلسفية والصور الفنية قد سقطت فى هوة الوعظية لأنها بالغت فى الذهنية.

أما البعض الآخر فيجد نفسه وقد جنح إلى الاستسلام للأيديولوجيا التي تشقق العمل وتجعله يتسم بالمبشرة.

أما فى بنية "سفر البنيان" فتتدخل الشعرية مع الفكرية فى علاقة عضوية، مما يفتح أمام المتلقى أفقاً جمالياً وفكرياً غير محدد. من هنا تأتى القيمة الكبرى لأعمال الغيطانى كفنان يثرى حياتنا بجماليات متعددة، ومن هنا يتحقق لنا أن نشهد له بدور الرائد فى دفع فن الرواية إلى المستوى المرموق فى حقل الأدب على النطاقين، العربى والعالمى.

قصائد عن الوحدة

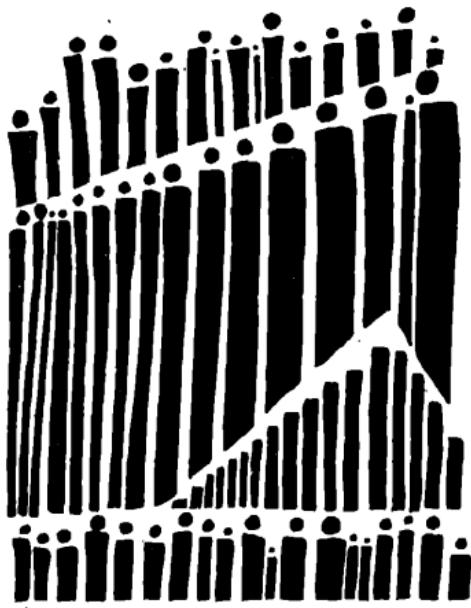
د. نصار عبد الله

١- في الشوارع البيضاء التي أسيرو بها كل يوم

ما هذا الذي أجنبيه الآن؟!
نعم ما هذا؟

أنت تصافحون قلبي العجوز
تصافحون كلماتي التعبئة
وتمسحون على جسدي العاري
العارى من أجلكم
لا هرباً من أمواتي الحمقى
ومن حنياتي المظلمة

ما هذا الذي خبأته في صدرى أعواماً
ثم تذكرته
ثم نسيته
ما هذا الذي تلقون به إلى



في كل الشوارع التي أسيير بها
في كل الأرواح التي أحملها في يدي

أنا الرمادي الكثيب
في كل الشوارع التي أصادفها
في كل الطرق التي صادقني

في كل الأوقات
حين أحمل قطة في صدري
أو أداعب أصابع قدمي

أنا الوحيد بلا شك
تعبرون إلى صدري الآن

ما هذا الذي أجنيه
أنا الذي أوقف الأحجار الليلية
كي تحدثه
أنا من صادق الصفادي الكثيبة الخضراء
فقط كي تنظر في وجهه
ليري «كم صادق أنت»

ما الذي أخافنـي الآن
في كل الأرواح التي أسيـر بها
في كل الـطرق التي أحـملها في يـدي

«ـ وحـيد وـ مـ بـ تـ لـ »

هـ اـ هـ
يـ سـ تـ لـ قـ اـ رـ دـ اـ ظـ هـ رـ
كـ لـ تـ صـ طـ دـ مـ بـ هـ الطـ يـ وـ اللـ يـ لـ
عـ دـ نـ مـ يـ غـ لـ قـ عـ يـ نـ يـ
فـ هـ الـ يـ مـ أـ يـ ضـ اـ
وـ حـ يـ دـ مـ بـ تـ لـ
كـ لـ الـ ذـ يـ مـ رـ وـ رـ وـ فـ وـ رـ

كل الذين طاردهم
أولئك الذين طاردهم
أولئك .. أولئك
الذين أطغوا أسلتهم الثقيلة في وجهه
أولئك الذين لم يعرفوا أنه وحيد

ها هو
يغلق فمه
ربما.. كى لا تدخله سمكة
يعلق ابتسامته
لم يعد فى حاجة إليها
لأنه لا ينوى أن يخيف مزيدا من الأطفال
ماذا عن الأتربة التي
نسى إدخالها صدره؟

ها هو
هل تبصروه؟
يعقد جبهته
ويحزم ساقيه
يفرد روحه
ويرفع السماء قليلا

ها هو
يتمنى أمنيته الغالية.. ثانية
يغلق نافذته البيضاوية
وينام ببطء
مثل أى وحيد
مبتل.

البحث عن ذات المقام الرفيع

شعر د. عيدروس نصر ناصر -اليمن

حتى إذا ما شاهدوا أطيافها
وتوجهوا قرب الطقا ، الماتع
زادت غموضاً وضارعاً ، واتدللا
وترفعـت في الوصول أي ترفع

ولقد سألت الضوء عنها والدجى
فإذا هما متـحبـران لطمعـي
لم يدركـا ما مقصـدى ، ما غـايـتي
لم يفـصـحـا عنـ أي رـدـ مـقـنـعـ
ويبحثـت عنـها في السـماء مـفـتـشاـ
بين الكـواـكـبـ والـنجـومـ اللـمـعـ
فإذا النـجـومـ تـنـاثـرـتـ أـضـواـزاـهاـ
تـسـعـيـ لـجـمـعـ حـصـيلـةـ لمـ تـجـمـعـ
ولـكـمـ سـأـلـتـ الـبـحـرـ عـنـهاـ حـائـراـ

وركضت ركض اللاهث الماتتبع
فتشاحت أمواجه من مطلي
واستنكرت شطآنها ماءأدعى
ورجعت أبكي خيبتي ومرارتي
والبحر يلهو ساخرا من مرجمي
ويحدث عنها في القصور متقبا
رسالت في الأكواخ دون تروع
وهرعت في الفيابات عنها باحثا
ونشدها في الدارسات الأربع
لإذا الذي في القصر يلهو عابشا
وإذا الذي في الكوخ مثل لا يعي
وإذا الذي في الغاب مثل هام
وإذا الرياح تهزني من موضع
ولقد شمت من الزهور عبيرها
وظننتها في عطرها المتضوع
وزعمت أني في الكؤوس جرحة لها
في إذا خلاف الرهم لم أتجسر
وعجبت من سجع الطيور فخلتها
فيه ولم تكن في غنا السجع
ولاحت في ما الجداول طيفها
تحسبتها في الجدول المقرعرع
في إذا الياء تسالمت محنة
عنها وعن إسفارها المتبرقع
ويحدث عنها في النائم فلم أفرز
الابحظ الواهم المتضوع
أمسحت لى صوت الرعدود تحريرا
عنها في وضوء البرق اللمع
في إذا الرعد تنوح مثل حيرة
وإذا البرق كأنه المالم تلمع
ذهب الرياح ولم تكن لى زهرة
والصيف في أضوانه لم تستطع
وأني المتربي ولم تكن في ريحه
ومضي الشتاء وطيفها لم يطلع

ولقد زهدت من الحياة تبتلا
في حبها المغرى بغير قناع
فـ وأدأت أحواتي بدون تردد
ومضيت في درب التقاة الخش
وهجرت أقذافي وقلبي ظامن
وأبى من قسوتي «ولما أشبع»^(٣)
وحجبت عن خضر الروابي مقلتي
وحبست عن شلو الأغانى مسمى
وحرمت من طم السعادة مهجنى
وسلخت آمالى التي في أضلعي
وعزفت عن وهم الغرام تعفنا
وسلكت درب الزاهد المتسوّر
أرنو إليها وهي تدنوغضة
مني وألسنه بالبس الإصبع
وأظفني قد صرت من ملاكمها
وأنهم ساقين بيات الموقع
في إذا الدنو يزيد من جهلي بهما
وإذا ملاكي لم تعدد في الموضع

لما حسبت بأنى قد نلت بها
ولم رشت روحي للعبان المزمع
الفيلتني مساند إلاظها
من بعد ما قد دخلتها كانت معنى
قد كنت أحسب أتنى عائقتها
في إذا الجميلة تختنى من مضجمى
«لما حلمت بها حلمت بصـهوة
لا تقطى وقـمة «لم تطلع»^(٤)
أسعى إليها طامعا في بعضها
أوكـلـهـاـفـكـائـنـىـلـمـأـطـمـعـ
من كـانـيـنـوىـالـفـرـادـبـوـصـلـهـاـ
خـسـرـالـرهـانـبـحـلـمـهـالـتـقـرـعـ
لـمـيـجـدـنـىـفـيـهـاـشـبـابـطـاـشـ

هوامش على القصيدة

- ورد في القصيدة عدد من التضمينات والتحويرات يمكن الإشارة إليها كما يلى حسب الأرقام الواردة في النص:
- ١ - تضمين للبيت الثاني من قصيدة «النفس» للفيلسوف والطبيب المعروف ابن سينا الذي عاش فيما بين القرنين العاشر والحادي عشر والذي يقول فيه:
محجوبة عن كل مقلة عارف
وهي التي سفرت ولم تترعرع
 - ٢ - تضمين من قصيدة «العتقاء» لابن أبي ماضي في البيت الرابع الذي يقول فيه:
إن لذو نفس تهيم وإنها
بلجنة فوق الجبال الأبدع
وكل ما بين القوسين في الآيات التالية
أخدروه من تلك القصيدة.
 - ٣ - تحوير لقول إيليا أبي ماضي
وحظمت أقداحي ولما ارتو
وعرفت عن زادي ولما أشبع
 - ٤ - تحوير للبيت الذي يقول فيه إيليا:
لما حلمت بها حلمت بزهرة
لا تحيطني بنجمة لم تتطلع
 - ٥ - تحوير لقول إيليا:
سفرت يدي منها دمي طيش الفتى
وأضلني منها ذكا، الألمى
 - ٦ - تحوير لقول إيليا:
نقطّعت أمراس أحلامي بها
وهي التي من قبل لم تقطع.

لم يذكرنى منها «ذكا، الألمى» (٥)
فتقى عزّعت في الوصول أحلامي بها
«وهي التي من قبل» لم تترعرع (٦)
وبلعت مأساتى وطلقت المنى
ومضيت أحمسو شكوتى وتضرعى
غمر الأسى روحى وزادت لوعتى
وغررت فى يأسى وفاقت أدمى
* * *

وعلمت بعد اليأس أن حبى بى
سر جودة ملء الوجود الأوسع
موجودة في الشهد والصبار في
صرت الأغانى والنحيب المفجع
في كل شىء ظاهر أو باطن
في كل سام أو حمض أرضع
وأنها مثل الهواء مشاعر
ومباحة مثل النهار الأربع
تائى لمن يسعى إليها صادقاً
وصونها في رهبة وتخشع
فمضى الحياة تساقافى وصلها
ونغيب عنها كالقطار السرع
وتظل خالدة كنه ردايق
بوميضة المتألق المتندفع
أزليّة قبل الوجود وجودها
أبدية بعد الفناء الفزع
جزئية كالكون في أجرانه
كلية كالدهر لم تتوزع
ملء المكان بهما وجوهها
ملء الزيان بوجهها المشاعر

أبن
يناير ١٩٩٧ م

الماركسية والفكر المصري الحديث

(الجزء الثاني)

إعداد: خالد البلشى

في العدد الماضي نشرنا الجزء الأول من هذه الندوة المهمة، وقد احتوى على عرض تاريخي وتحليلي قيم لظروف دخول ونشأة الفكر الاشتراكي بمصر، قدمه الباحث الجاد الزميل د. أنور مغيث، وهو بمثابة تلخيص لموضوع الدكتورة الخاصة به.

وهنا نقدم الجزء الثاني الذي يحتوى على الموارد التي دارت مع الباحث والرويد عليه من المثقفين حضور الندوة، التي أدارها المفكر محمود أمين العالم، وعقدت بمقرب حزب التجمع مؤخراً، ضمن النشاط الثقافي المصاحب للتحضير للاحتفال بمرور ١٥٠ عاماً على صدور البيان الشيوعي (١٨٤٨).

«أدب ونقد»

المناقشات

محمود أمين العالم:

شكر للدكتور أنور وأعتقد - وأظنكم معى - أنه ليس محيحاً كما قال إن ما قدمه كان مجرد عرض تاريخي. بالفعل كان هناك إطار تاريخي وكان هناك

استعراض تاريخي لكنني أستطيع أن أرصد أن د. أنور كان يسعى لتقويم كل مرحلة وتحديد ملامحها. قد نتفق وقد نختلف حول بعض الأمور. فمثلاً بالنسبة للأفغاني أنا لدى بعض التحفظات، وبالنسبة للمنصوري فلى بعض التحفظات أيضاً. كما أن لي تحفظات على بعض المراحل لكنني حقيقة أجد أن بجمل الأمر تم تناوله بشكل علمي يجمع بين الاستعراض التاريخي ومحاولة تقويم هذه المراحل وكشف الآليات الحاكمة في كل مرحلة. والآن أترك لكم الكلمة للحوار مع د. أنور.

د. عبد الجبار عمار:

في البداية أتوجه بالشكر الكبير والكثير لد. الأستاذ الدكتور أنور مغيث لما أضافه إلى معرفتي عن موضوع الفكر الاشتراكي في مصر. لكن لي بعض التساؤلات حول الموضوع. إن الشيخ محمد عبد عبده لم يكن ذكره على الإطلاق في سردك لتطورات الفكر في مصر وهذه نقطة أولى.

كان لدى انتطاع دائم وقوى إنه كانت هناك حركة تنوير في مصر منذ أيام رفاعة رافع الطهطاوى. وأن هذه الحركة كانت تحاول تطوير وتتنمية الفكر والتراث لتقدم شيئاً جديداً. لكن ما ذكرته من أفكار لرفاعة رافع أو لجمال الدين الأفغاني أو لغيرهما لا تمت بشيء لما كنت أتصوره. فمثلاً أنت قلت أفكاراً غريبة لحكاية كرويبة الأرض وأنها حشو يستفاد منه في العلوم. فلابد ما كانت تتحدث عنه من حركة التنوير والتي كانا يقول عنها أن حركة التنوير التي حدثت في القرن الماضي لم تنجح حتى الآن وتراجحت قائلين هذه الحركة؟! أنا لا أعرف ما هو هذا التنوير الذي كانا يتكلمان عنه إذا كانت هذه هي الأفكار التي كان يتحدث عنها هؤلاء الناس!! وهل هذه الأفكار التي تبدو لي مختلفة وغير جيدة من متظورة الأن هل من المحتمل أن تكون متقدمة على أيامهم؟ بشكل عام فإن ما سرده لا يدل على أنه كانت هناك حركة تنويرية يعتد بها.

السفير بهى الدين الرشيدى:

د. أنور تكلم عن القرن التاسع عشر وتوقف عند أهم مرحلة وهي مرحلة المركبة الوطنية وكيف أن مجموعة الماركسيين المصريين ممثلين في بعض التنظيمات السرية والعلنية كان لهم دور كبير في قيادة الحركة الوطنية في مصر. التي انعكست على كل المنطقة والتي كانت بلاشك تمهد لقيام ثورة يوليو. فلولا الحركة الوطنية في الأربعينيات ما كانت ثورة يوليو بهذا النجاح. ولحسن الحظ أنه يجتمع في هذا المكان أخوة من الذين شاركوا في الحركة الوطنية أعرف منهم محمود العالى، ومحمد الجندى، ونبيل الهلالى وأخرين.

والحقيقة إن هؤلاء الأشخاص مع مجموعات كثيرة جداً منهم من هو معنا على قيد الحياة ومنهم من رحل قد استلادوا من الخلفية الماركسية ووضعوها موضع التطبيق وتحالفاً مع جميع القوى الثورية التي كانت موجودة سواء في الوفد والطليعة الوفدية أو بعض عناصر الحزب الوطني أو المستقلين لتكوين القيادة الرشيدة والثورية التي قادت الحركة الوطنية في ذلك الوقت.

وكلنا يعرف ما حدث من أحداثمنذ كوبري عباس وفي يوم الجلاء. فانا اذكر أنه في يوم ٢١ فبراير سنة ١٩٤٦ قد قامت أكبر مظاهرة رأيتها في تاريخ مصر الحديث، حيث كان أول فرد فيها عند الإسعاف وكانت متعددة في الوقت نفسه حتى تكثنت قصر النيل وكان على رأس هذه المظاهرة الكثير من الزعماء. بما يعكس مدى كفاءة هذه المجموعة التي قامت بذلك.

فكيف استطاعت هذه العناصر أن توجه الحركة الوطنية بهذه الشكل؟

وكلنا يعرف ما حدث بعد ذلك من تطورات. ففي عصر عبد الناصر ورغم المعتقدات فقد ظلل لليسار الماركسي دوره في الثورة وأمكن له أن يفصل بين الخلافات الجانبية والشخصية مع الثورة وبين المضمون الحقيقي لطلاب الثورة في التحرر الوطني والاقتصادي إلى آخره. أعتقد أن هذا دور مهم جداً كان مهماً وأن نتعرض له.

صلاح عدلی :

أناأشعر بأنه نتيجة لقصور دور البرجوازية المصرية الاجتماعي والاقتصادي، وأيضاً نتيجة أنه كان لديها قصور كبير جداً في جانب التحرر الفكري ونشأة الفكر العقائلي في مصر، فلقد وقع على المفكرين الاشتراكيين في مصر مسؤولية متعددة الجوانب في حالة لم يكن لديهم فيها أي إمكانيات يستطيعون أن يتظروا بها مثل هذا الفكر الذي يحتاج لمؤسسات. وبالتالي فهم بالفعل كانوا يواجهون مسألة نشر فكر علمي ديمقراطي ونشر فكر ليبرالي ونشر فكر اشتراكي والقيام ببنضال مع الطبقة العاملة في الوقت نفسه.

وحتى لا نظلم المفكرين الاشتراكيين والماركسيين فإن هذه كانت إشكالية حقيقة. لأن ماحدث في أوروبا كان بالفعل مختلفاً مما حدث في مصر. فحتى ماركس وكل المفكرين العظام الذين لعبوا دوراً في نشر الفكر الماركسي أتوا على أرضية علمية وتطور فكري طويل سمع لهم بأن يطوروه ويبيلوروه في مجتمعاتهم.

المشكلة الثانية أو الإشكالية الثانية التي أشعر أنه لا يزال لها جذر في مصر إلى الآن هي مسألة عدم تطور الفكر الفلسفى في مصر بشكله الصحيح. فداناما كانت هناك إشكالية وهي أن الفكر الفلسفى لا يطرح حتى نهايته بشكل علمي.

فتحى فى وسط الأحزاب وهى تسعى مجرد تثقيف عضويتها وليس لbuilt نوع من الثقافة التى تهدف للتنوير المجتمع كله كانت هناك إشكالية فى طرح القضايا الفلسفية بحرية، وأعتقد أن هذا الأمر موجود لدينا منذ أيام بن رشد. وحتى الآن لم تنجح الحركة الديمقراطية والثورية فى أن تطرح القضايا العلمية بحرية دون أن تواجه بالتكفير. وهذه مسألة فى غاية الصعوبة لأنه من غير الممكن أن نطور فكر اجتماعياً واقتصادياً وإنسانياً له استراتيجية بعيدة المدى بدون طرح مسائل فلسفية بشكل جرىء وواضح وصحيح. وهذه إشكالية تحدث عنها مайд الجابرى واعتبر أن هذا قصور فى العقل العربى والخطاب العربى بشكل عام، وإن كنت أختلف معه. فانا أعتقد أن هناك بالفعل خصوصية فى الفكر الفلسفى الإسلامى والتراث الإسلامى بشكل عام.

النقطة الثالثة هي مسألة مرتبطة بما قلتة أيضاً. وأنا أرى أنه آن الأوان لتجاوزها وهى طرح مسألة العلمانية بشكل واضح فى الفكر الماركسي بشكل خاص والفكر الاشتراكى بشكل عام والتى أرى أنها أساس للنضال الفكري والخلاص السياسي والخلاص الاقتصادي. فتحى هذه اللحظة هناك بالفعل خوف من طرح مسألة العلمانية. وهى ما تكلم عنه د. أنور فى الإزدواجية فى التعامل بين الدين والماركسية. فال فعل هناك لغتان وطريقتان للتفكير. فالفرد بينه وبين نفسه يفكر بطريقة، لكنه يتعامل مع الناس بطريقة أخرى. وهذه مسألة فى غاية الأهمية هي صعبة حقيقة ولكنها مسألة فى صميم الإشكاليات الفكرية التي تواجه الفكر الماركسي في مصر.

آخر نقطة هي مسألة دور الأجانب في نشر الفكر الماركسي في مصر والتي تعرض لها د. أنور بشكل جزئي. وأنا أعتقد أنها مسألة تحتاج لنوع من التحليل العلمي الدقيق حتى لا تصيب تهمة معلقة باستمرار فوق الماركسيين. ومن ناحية أخرى حتى نرى الحدود التي أضافها الأجانب لنا وأيضاً تحديد الجهد العظيم الذي قام به المصريون. فانا أرى أن هناك مغالطة تاريخية في هذه المسألة، وذلك نتيجة لعدم نشر الفكر الماركسي الذي قام به مفكرون مصريون. وهذا بالطبع لا يعني إدانة للأجانب الذين لعبوا دوراً تحكمت فيه ظروف كثيرة ليس مجالها الان. لكن هذه المسألة تحتاج بالفعل يبحثاً جيداً من جانبنا.

د. مجدى عبد الحافظ :

الفكر الماركسي لم يدخل مصر عن طريق التفكير بدون النقل، وبالتالي ثلث حدثت تدخلات شديدة جداً في عملية النقل والترجمة، سواء كان نتائج للجهل باللغة أو تجنباً لطرح الواقع الذي كان موجوداً في هذا الوقت. في الحقيقة هناك العديد من الإشكاليات خاصة بالأرضية التي دخل عليها الفكر



الاشتراكي أو الفكر الماركسي تمثلت في شكل بارادوكس (تناقض) بين الواقع وبين ما يعطيه، يعني أن البعض عندما يأتي لتقديم التجربة التاريخية فإنه غالباً ما يتصور أن أمامه طريقين أما أن يحمل التاريخ بأكثر مما يحتمل فيقول مثلاً أن سلامة موسى كان شيئاً! وأنه كان ماركسياً. أو أن يقول إن جمال الدين الأفغاني لم يستطع أن يقدم الأبعاد الأساسية في الماركسية، أو أنه لم يدرك أدوات الماركسية، وبالتالي أخطأ أدواته فقام ما قاله، وهذه إشكالية ثابعة من الواقع، لأن الواقع لا يمكن أن يتبيّن للشخص أن يقول أكثر مما يحتمل هذا الواقع.

لقد كان هناك واقع تراشى، واقع تقليدي، وكان هناك فكر ديني سائد، وبالتالي فالتعامل مع هذه الأرضية الدينية السائدة كان لا بد منه. من محظورات، بحيث لا يستطيع أحد أيا كان أن يدخل ويضرب بعرض الحائط بهذه التصورات، وذلك لأسباب كثيرة ومتعددة.

الإشكالية الثانية في إشكاليات الواقع وما يعطيه كانت غياب الفاعل الاجتماعي، وهذه مسألة في غاية الأهمية. فالتفكير الاشتراكي لم يبدأ في أوروبا بدون وجود فاعل اجتماعي واحد. هذا الفاعل الاجتماعي تتمثل في القيام بالثورة البرجوازية. فلقد كانت هناك طبقة بروجوازية لديها مصالح تدافع عنها. وتبسيط في نفس الوقت أن تدخل في صراعات عديدة باسم هذه المصالح لأنها كانت تدافع عن مصالحها الحقيقة.

عندنا في مصر كان هذا الفاعل الاجتماعي غائباً. لم يكن هناك فاعل اجتماعي بل فاعل ثقافي. يعني أن الدعامة للذكر الاشتراكي في مصر لم يكونوا يدافعون عن مصالحهم الشخصية ولكنهم كانوا يدافعون عن أفكارهم والمسألة هنا مختلفة. فمن يدافع عن مصالحه الأساسية يدافع عنها بكل حماس حتى ولو أدى هذا إلى التضحية بذاته وبين نفسه. بينما من يؤمن بفكرة فإنه يدافع عنها باقصى ما تسمح به ظروفه وهذه مسألة في غاية الأهمية.

لم يستطع الواقع المصري أن يخلق هذا الدافع الاجتماعي نتيجة للشروط المشوهة التي كانت موجودة به آنذاك، خاصة في بناء البرجوازية. فعدم موجودة بروجوازية يؤدي بالضرورة إلى عدم وجود طبقة عاملة. وبالتالي هل تستطيع أن تعتبر الطبقة العاملة التي كانت موجودة حينذاك طبقة عاملة بالمفهوم الحقيقي للطبقة العاملة؟ هذه مسألة أخرى لا بد أن توضع في الاعتبار.

الإشكالية الثالثة هي فكرة الازدواجية. فنتيجة لعدم وجود فاعل اجتماعي ظهرت هذه الازدواجية. هذه الازدواجية لم تتبع حركة تنوير حقيقية. نعم كانت هناك حركة تنوير لكنها كانت حركة تنوير بشروط الواقع أي أن المفكر لم يستطع على الإطلاق أن يخرج عن شروط واقعه، يعني أنه يتعامل مع الواقع

تراثي تقليدي، وبالتالي عليه أن يساير هذا الواقع ولا يضرب مبادرة. وبالتالي فإن المطهطاوى عندما تحدث أو نقل ما نقل لم يكن يستطيع أن يقوم بأكثر من ذلك. ومن أتوا بعده لم يكوتوا يستطيعون أن يقوموا بأكثر من ذلك.

الازدواجية أنت مع الذين دعوا إلى الفكر الاشتراكي. فعلى المستوى الفكرى كانوا منتهى الثورية لكن على مستوى التعامل مع الواقع الاجتماعى فكانوا متحفظين أو كانوا تقليديين. بمعنى أن الواحد منهم يدعى لتحرير المرأة لكنه يتصرف فى بيته كرجل تقليدى، وهذا ما حدث مع سلامة موسى. كان الواحد يود تحرير المرأة على الأقل تكون هذه المرأة زوجته أو ابنته أو أية امرأة تخصه. البعض منهم كان يتعامل مع الواقع من فوق، أى أنه لم يكن يدخل فى أعماق هذا الواقع.

الإشكالية الرابعة هى فكرة أساسية، وهذه الفكرة خلقت إشكالية أخرى. هذه الفكرة هي فكرة وجود الاستعمار. فالتعامل مع الفكر الغربى فى هذا الوقت وتبنيه كان حوله تحفظ شديد جدا لأن تبني الفكر الغربى كان يوقع هؤلاء المجددين أو هؤلاء المثورين فى صيفوف الرجعية، وبالتالي فى صور من يتعاون مع الاستعمار، والفكر الاشتراكى فى هذا الوقت كان يعتبر فكرًا غربياً.

وبالتالى كان المفكرون الاشتراكيون فى موقف لا يحسدون عليه. يريدون بث الفكر الاشتراكى لكنهم فى الوقت نفسه فى خوف شديد من التعامل مع الشارع، لأن الشارع كان يتصور أن كل من يروج أفكاراً غريبة أيا كانت هذه الأفكار الغربية، فهو مع الاستعمار. وبالتالي كانت هذه أيضًا مشكلة.

الجانب الآخر من هذه الازدواجية هو نفي العلمانية.. فعلى ما أعتقد أن أحداً حتى الآن لم يدع إلى علمانية حقيقة. علمانيتنا دائمًا تصالح الدين بالعلم وتصالح كل شيء، والتمازج وأصمة على التعامل الازدواجي مع الواقع مثل وجود الكتاتيب مع المدارس الحكومية. وجود الطبيب النفسي مع دجل الزار أو الشيخ. وجود كل المسائل العالمية التقنية مع أقل درجة ممكنة من التخيل؛ وهذه مشكلة موجودة حتى الآن. وهو ما أدى إلى حدوث شكل من أشكال المعايشة أو التصالح ما بين القديم وال الحديث. وهذا ما خلق إشكالية ثانية. حيث خلق نوعاً من العلاقة التجاورية بين البنى المختلفة. بمعنى أنه حدث تجاور بين البنى الحديثة والبنى القديمة في المجتمع، وهذا ما نفي أن تقام علاقة جدلية بين الاثنين كما حدث في أوروبا.

بالطبع من المكن أن يكون هذا راجعاً لغياب الفاعل الاجتماعى. لكن غياب هذه العلاقة الجدلية المتراعية فيما بين القديم والحديث هو ما أدى إلى هذه الازدواجية التي نعاني منها حتى اليوم. فمعنى سوف نستطيع أن نخرج من هذه الازدواجية التي تربطنا بواقع تقليدي نود أن نتخلص منه وأن ننبطأه.

محمود مدحت :

أنا أعتقد أن ما أثاره البعض بشأن الفكر الماركسي المصري ومسألة أنه لم يكن مرتبًا بأفكار الواقع بقدر ما هو مرتب بالفلسفات، وأنه كان مرتبًا بالتطور الأوروبي أكثر مما هو مرتب بالتطور المصري، أن هذا الكلام يعد قراءة ثانية للتاريخ مجاز للحقيقة.

فعندما دخل الفكر الماركسي مصر استطاع أن يستنهض أو يهدى الطبقة العاملة بأسلحتها للحد الذي قامت فيه بإضرابات واسعة سابقة على ثورة ١٩١٩. وهي المظاهرات التي بدأت في عام ١٩١٧ واستمرت حتى أوائل ربیع عام ١٩١٩. بحيث كانت ثورة ١٩١٩ تبدأ بإضرابات الطبقة العاملة في السكك الحديدية موجودة منذ فترة طويلة.

إذن فالتفكير الماركسي لم يكن يخص أفكاراً محلية وإنما يخص علاقات اجتماعية موجودة قعلاً في الواقع، بحيث تكونت طبقة عاملة عبر نشاط طويل في هذه الفترة. وأنا أعتقد أن انتماء الناس عبر الأجيال الثلاثة السابقة لم يكن انتفاء نظرياً ولا فلسفياً بقدر ما هو انتماء لحركة اجتماعية موجودة في الواقع شنت نفسها ولكتها ضربت، وذلك لأنه كانت هناك قوى أعمى منها على الجانب الآخر تساندها فكرة أممية أخرى - ليست الأمية الثالثة بتامتنا - متمثلة في الإمبريالية والاستعمار والقوى المحية بمصر.

كل هذا لا ينفي أن الفكر الماركسي في مصر هرب ضرب ضربات ساحقة على يد المثقفين في لحظات فارقة من التاريخ المصري عندما تعلق هذا الفكر وخلق في كتابات هؤلاء الناس، وليس في الواقع، فعزل الناس عن أن ترتبط بالأفكار العامة، سواء أفكار التنوير أو أفكار الحركة الاجتماعية.

محمد عبد الوهاب أحمد :

في الأساس أنا لا أعرف لماذا نجعل مسألة دخول الماركسية إلى مصر عبر الأجانب أو عبر المصريين مشكلة؟ فالبيان الشيوعي في الأصل والفكرة كلها فكرة غربية نتاجت بعد تطور مجتمع غربي كان يسير على قدمين.

القدم الأولى كتشافات علمية في أمور الطبيعة واكتشاف إمكانيات الطبيعة من خلال العلوم الطبيعية وإنجازاتها التي امتد عليها كارل ماركس وإنجلز في أن يكونا روّية متكاملة لتطور المجتمع. أما القدم الثانية فكانت تتضمنها مجتمعياً انتاج طبقتين متضادتين ولكل منها مصالح مختلفة فكان لأبد أن يخرج الفكر الذي يعبر عن كل طبقة. فبدون شك فإن هذا البناء المتكامل الذي انتج الفكر الماركسي لم يكن لنا شأن به بل كانا بعيدين عنه.

وبالتالي فإن الفكر الماركسي أو الاشتراكي بشكل عام هو فكر غربي انتقل إلى مصر إما عن طريق المصريين الذين سافروا إلى الخارج أو عن طريق المجاليات الأجنبية التي كانت موجودة في هذا الوقت.

وأنا لا أرى أية غضاضة في ذلك، فالفكر الماركسي فكر إنساني عالمي عام، وليس هناك ما يدعو لإنتكار أن هذا الفكر قد انتقل إلينا عبر الغرب.

وكذلك أنا أعتقد أنه ليست هناك غضاضة من الاعتراف بأنه لم تكن هناك طبقة عاملة حقيقة تستطيع تحديد معالها بشكل حقيقي حتى قيام الثورة الوطنية المصرية التي استطاعت أن تضع بعض القواعد لهذه الطبقة في أيام عبد الناصر، فهذه الطبقة قبل ذلك كانت عبارة عن أشخاص ينتمون لفكرة ويتمسكون بها بشكل كامل. ويختلفون عنها عندما لا يكتونون قادرين على التضحيات وهذه حقيقة، لكن مع صعود الحركة الوطنية في الأربعينيات ظهرت تنظيمات حقيقة للشيوعية والشيوعيين المصريين، لتبدأ الفكرة في التحديد والتشكل عندما أصبحت هناك ضرورة اجتماعية لوجودها فانا لا أفهم لماذا تتغوف من ذلك.

نحن بالفعل لستنا ببناء الفكر الاشتراكي ولستنا الذين خلقنا الفكر الاشتراكي، الفكر الاشتراكي نتاج عن تطور مجتمع اجتاز مرحلة تاريخية معينة ليدخل في مرحلة أخرى، فعندما عرفت أوروبا البخار في أوائل القرن التاسع عشر فإن مصر لم تكن قد سمعت شيئاً عنه، وكذلك كانت المنطقة كلها.

البخار أنتج مصانع والمصانع أنتجت أصحاب مصانع وأنتجت عمالة وبروليتاريا، وكان هذا هو الأساس الذي بنيت عليه الفكرة، فالفكرة لم تكن شطحات في الهواء، وإنما كانت مبنية على أساس علمية ومtram طبقى واضح ومحدد، وهذا لم يكن موجوداً في مصر ولا ندعى أنه كان موجوداً فنحن لم ننزل ببحث عنه حتى الآن، فحتى ما أنتجت التجربة المصرية وما عملته من زيادة في الطبقة العاملة بدأ يختفي اليوم لأن العملية لم تكن أصلية.

في النهاية فانا أعتقد أن الفكر فكر إنساني ومن حقنا أن نأخذه حتى ولو لم يكن ملکنا فهذا ليس بعيب.

د.أنور مغيث :

بالنسبة للدكتور عبد الجواد فيما يتعلق بالشيخ محمد عبده، أنا لا أقوم بعمل رصد لحركة التنوير أو أقوم بتقويمها وفرز حسناتها وسلبياتها، فانا كنت أتكلم عن التعرض للحركات الاجتماعية في الغرب ومصادر معرفتنا بها والمعلومات التي وصلت لنا عبرها.

في هذا المجال يمكن التعرض للشيخ محمد عبده في موقفين، الموقف الأول

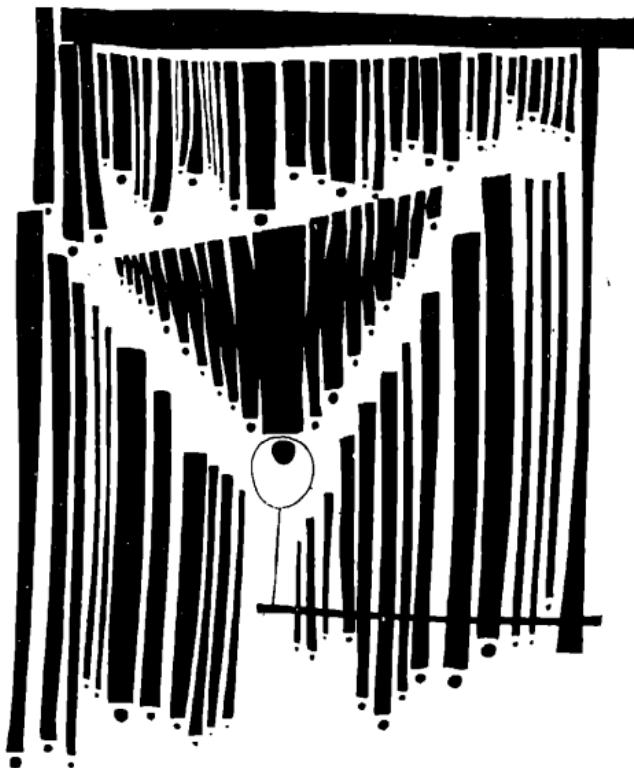
موقعه من الثورة العربية فنتيجة للحديث عن الثورات الاجتماعية في الغرب فإن فكر النهضة تينى ثلاثة أشياء، أو لا فكرة الثورة، ثانياً تغيير شكل الحكم، ثالثاً فكرة الملكية العامة. هذه الأفكار دخلت لنجدتها عند الكواكب والآفغانى اللذين تعرّفوا عليها من خلال المسراع الاجتماعى فى الغرب.

محمد عبد أيضاً هو الذى أخرج فتوى ببابحة إضراب العمال. الفتوى طلبها منه فرح أنطون عندما بدأ كل من جورثال الأهرام والمقطم يقولان إن عمالنا يقدرون عمال أوروبا مثل القروود ويقومون بعمل إضرابات مثلهم وتحن ليس لدينا ما يبرر الإضراب. فطلب فرح أنطون من محمد عبد أن يقول رأى الدين فى إضراب العمال فتباخ محمد عبد الإضرابات فى حالة إحساس العامل بأنه لا يأخذ حقه.

أما بخصوص اندهاشك من كلامي عن التنويريين وأنهم أناس لم يكونوا كذلك أو أنه لم يكن تنويراً. فهذا لم يكن الهدف الذى كنت أود قوله. الفكر الذى كنت أتكلم عنها وأنا أتكلم عن الطهطاوى أتنا غالباً عندما ناتى لنتكلم عن الفكر الاشتراكى نيداً بالطهطاوى، وأنا أقول إنه ليس له علاقة بذلك. فقد أصبح اشتراكياً باشر رجعى، بمعنى أنه دعا مجانية التعليم ودعا إلى تطوير المجتمع وإلى الإصلاح الزراعى وإلى التحردى وإلى مساواة الناس أمام القانون. وكل هذه أفكار حملها الاشتراكيون فى برامجهم عندما أخفقت البرجوازية فى تحقيقها. فالبرجوازية لم تكن تجرؤ حتى على وضع هذه الأفكار فى برامجها. ولذلك فعندما وجد الاشتراكيون أن الطهطاوى تكلم عن برنامجه الذى يحملونه اعتبروه اشتراكياً، فى حين أنه لم يكن يتعامل مع نفسه على أنه اشتراكى حينما كتب ذلك.

بالنسبة لما قاله السفير بهى الدين فيما يتعلق بربط تاريخ الفكر الماركسي وعلاقته بالفكر المصرى بواقع اليوم، فبالتأكيد هذا شيء مهم ومفيد وضروري أن نتحرى علاقة الفكر الماركسي بواقع اليوم، وهذا ليس حرضاً على الفكر الماركسي وتتجديده مثلاً نتحدث عن تجديد الفكر الدينى حينما نجد أن هناك أفكاراً علمية تجاوزته، فهو إن لم يكن فكراً يواكب الواقع فلا داعى له، وإنما هو فقط من باب معرفة هل المشروع التحررى الإنسانية ما زالت مطروحاً أم لا؟ وأشكال الافتراض التى تعانى الإنسانية من الاستغلال والقمع ما زالت موجودة أم لا؟ وعلى ذلك فما محل هذا النزوع التحررى من الاعراب اليوم؟ بالطبع هذا سؤال مهم، لكنه سؤال كبير ربما أكون بطرحى البعض ببعض بدايات الفكر الماركسي أسمهم فى وضع نقطة للتفكير والتأمل.

الأستاذ صلاح عدى يتكلم عن تصوّر قصور البرجوازية ليس فقط فى الناحية الاجتماعية ولكن فى التحليل الفكرى. وأنا بقدر ما غير موافق على ذلك لأن



البرجوازية كانت أكثر راديكالية في تحليلها الفكرى عن حركتها الاجتماعية. بالطبع حدث نكوص فيما بعد نتيجة لإدراك البرجوازية لضعفها وعدم قدرتها، إلا أن لحظات التأكيل الشورى تطرح أفقاً للفكر لا يستطيع أن يتجاوزها في حالة العرب معه. فنجد أن عدداً من المفكرين أنفسهم يتراجعون عن فكرهم بعد ذلك، سواء كان طه حسين أو منصور فهمي أو غيره لكن فكرتهم مازالت باقية وفعالة.

في هذا الإطار أرى أن المثقفين الماركسيين كانوا امتداداً لمشروع التنشير والتحديث نفسه بكل ما طرحته من تحديات أمام الفكر المصري. عدم تطور الفكر الفلسفى الماركسي فى مصر أثار أنى أرى أن الذى لعب الدور الأكبر فيه هو فرض الماركسية الليينية كما صاغها ستالين ك إطار فلسفى للإبداعات المترتبة عليه بمعنى أن هذا هو الذى لم يكن ممكناً الخروج عليه من الناحية الفلسفية في مصر. في حين أنتا نجد مفكراً مثل جرامشى يتكلّم عن أنه يتعرّج لماذا يقال عن الماركسية أنها فلسفة مادية في حين أن ماركس ليس له علاقة بالمادة التي سعاهما هو فلسفة الممارسة العملية. فالماركسية لم تأت لكي تقدم لنا تحليلاً لكيفية عمل الطبيعة، إنما تحليل للتاريخ كيف يسير. وهذا إطار مختلف تماماً عن المادية الجدلية التي كان يتكلّم عنها ستالين في الطبيعة ثم انطلاقها إلى تاريخ الإنسان. فالالتزام بهذا الإطار الفلسفى لعب دوراً كبيراً في تقويق الفكر الفلسفى الماركسي في مصر.

بالنسبة لدور الأجانب فإننى أعتقد أن البحث عن دور للأجانب يكون في مجال المركبة وفي التحالفات وفي البرامج والتكتيكات، أما في الفكر فالتأثير لن يكون كبيراً، لأن الفكر إما أن يبسّط أو يتّرجم. وهناك مصادر بنظريّة أصلية سواء كانت أجنبية أو مصرية نستطيع أن نتعرّف من خلالها هل حدث تحويل لهذا الفكر أم لا. وهذه مسالة ينبغي أن نتعامل فيها مع الأجنبي أو المصري على قدم سواس.

فيما يتعلق بما قاله د. مجدى بشأن الترجمة وبالطبع هناك فحص نقدى للترجمة وعوده للأصول التي ترجمت عنها وعملية لتفسير تطور المصطلح. فمثلًا نجد أن أحمد رفعت في ترجمته لكتاب "الدولة والثورة" يترجم كلمة البرجوازية بحوالي ١٧ كلمة في نفس الكتاب. مرة أصحاب رؤوس الأموال - الزوجهاء، والنبلاء - الأعيان - ذوى الأموال لكن الكلمة المترددة دائمًا كانت الأعيان وهذه كانت أول ترجمة للبرجوازية. وذلك لأن ليينين يتكلّم عنها في "الدولة والثورة" باعتبارها الطبقة السائدة التي تملك السلطة والتي تأخذ بناحية المجتمع وليس باعتبارها صاحبة المصانع . وفي مصر فأإن المقابل لها في هذا الوقت كان طبقة الأعيان . لأنهم أصحاب مجالس المديريات والجمعيات

فلا انتخابات كانت بالضرائب، الذى يدفع ٥٠ جنیه فى السنة كان هو الذى يرشح والذى يدفع ٣٠ جنیه كان هو الذى ينتخب وبالتالي كانت طبقة الأعيان بالنسبة له هي البرجوازية . رغم أنها فى الماركسية طبقة مخالفة لذلك تماماً.

أما فيما يتعلق بمسألة أتنا بنظرنا للأفغاني أو للطهطاوى أو محمد عبده بشكل ما فإننا نحمل التاريخ أكثر مما يتحمل فانا أرى أن هذا فى الحقيقة ندق معقق للنقد عندما نقول لهن يأتى لينتقد الطهطاوى أو الأفغاني أنت فى القرن العشرين فكيف تحكم عليه وهو ابن القرن التاسع عشر؟ فلابد أن يكون هناك شخص نقدي لكل هؤلاء الناس وماذا ترکوا لنا.

أنا لست متضايقاً من الأفغاني ولا أتكلم باعتباري مختلفاً معه. أنا أتكلم على اعتبار أنه كان هناك مجتمع فى لحظة تاريخية معينة يريد معرفة ما هي

الحركات الاجتماعية فى الغرب فماذا كانت المصادر المتاحة له؟

وأنا أقول أن هناك مصدر أقدمه الأفغاني اسمه رسالة الرد على الدهريين قال فيه كذا وكذا . وهذا المصدر خلق مشكلة منذ بداية التعرف على هذه الحركات. مشكلة استمرت لقرن كامل وتمكن أن تستمر قرون وهو أنتى أتعامل مع الظاهرة من البداية تعاملأً تتفقيرياً بدون أن أعرف عنها أى شيء . أنا لا أقول هذه لماذا لم يصبح ماركسيأً أو لماذا لم يمتلك أدوات تحليل علمى فهذا لا يهمنى؟ .

فأذيب أسحق كان يعيش معه فى نفس الوقت ولكن تعامله كان مختلفاً . فلابد أن أميز بين الاثنين . بمعنى أنتى لا أقول أن الاثنين كويسيين أو وحشين . ولكننى أقول أن هذا يختلف من ذالك فى كذا . وهذا يحاول أن يتعامل مع الظاهرة موضوعياً ويدخلها فى مشروع لتوعية البرجوازية الوطنية والثانى شعبوى بما جوهرى بوضوح شديد.

فيما يتعلق بمفهوم غياب الفاعل التاريخي . أنا لا أفهم ما تقوله ذات تطرح الفاعل التاريخي وكانه لو كان موجوداً كانت المشاكل ستتحل . المفترض أن الفاعل التاريخي من الممكن أن يكون سلبياً أو إيجابياً . أى أن الأعيان فاعل تاريخى والبرجوازية الوطنية فاعل تاريخى . أما الفاعل التاريخي وقدرته وأمكانياته على التأثير وتغيير شكل المجتمع موضوع مختلف ويرجع لتحليل الفترة الاجتماعية . أما الفاعل التاريخي بشكل عام فأنه موجود فى أى مجتمع أيا كانت درجة تخلفه.

بالنسبة للأستاذ مدحت فيما يتعلق بالفكر الاشتراكي فى مصر باعتباره أينا للواقع فالحقيقة أن انصار الهوية وضعونا فى مشكلة وهى أتنا عندما ناتى لنتكلم عن الذكر إذا قلنا غريب فإننا نشتمه وحتى نUDGE لهاب أن نقول عليه أنه يخرج من الواقع .

وأنا في رأيي أن تشابك المصالح الاقتصادية في العالم أياً كان الشكل الدرامي الذي اتخذه الاستعمار والإمبريالية يلغى مسألة أساسية وهي أن يكون هذا الفكر أينا للواقع أو قادماً من الخارج. فالمهم هو مدى المكروه، وبالطبع عندما استحضر من الغرب أي مفهوم لا ينطبق على وضعى بشكل تام فإنه يكون عيباً في حد ذاته وذلك ليس لأنه غربي إنما لأنه لا يفسر أي شيء.

ولكننى عندما أجد أن هذه الفكرة تفسر مظاهر معينة في مجتمعى وحاملة خطاب معين من شأنه تحريرك الناس "صلاح هذا المجتمع تكون فكرة فعالة بصرف النظر، عن مصدرها.

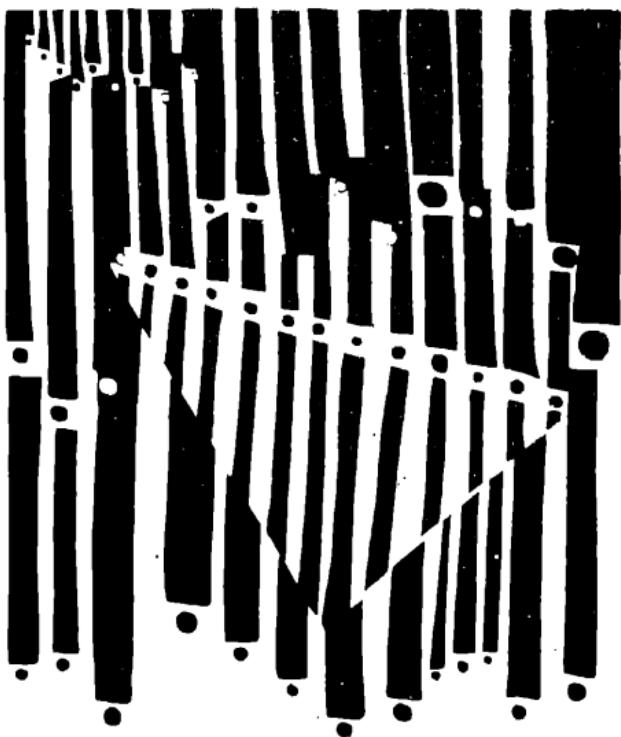
بالنسبة لأثر الفكر الماركسي على الإضرابات الفعالية. أنا تكلمت بشكل عام عن أثر الفكر الماركسي في معركة الأفكار ولكننى لم اتعرض له في إطار ما ترتب عليه من اصلاحات اجتماعية أو مدى تأثير من نادوا بالإصلاح الزراعي بالفكر الماركسي أو مدى تأثير من أسسوا نقابات العمال به فهذا مجال كبير جداً وممكن البحث فيه.

فريدة التقاش:

شكراً جزيلاً لدكتور "أنور مغيث" لأنه امتعنا جداً وذكرنا بشيء كثيرة كانت الموجة العادمة للاشتراكية بعد انهيار الاتحاد السوفياتي ومنظومة البلاد الاشتراكية قد غطت عليها وحاولت أن تقول أنها أصبحت خارج التاريخ.

الملاحظة التي استوقفتني كثيراً هي كانت في تحديد "أنور للأسباب التي سهلت تقبل المثقفين المصريين للماركسيّة وهي أنها دخلت عن طريق الماركسية الليتينية وأنا أذكر في عيد ميلاد الاستاذ محمود العالم السبعيني أن مجلة "أدب ونقد" أجرت معه حواراً طويلاً احتفالاً به. وقال فيه أنه كان وجودياً متھمساً جداً وأنه عرف الماركسية عن طريق ليتين" وليس عن طريق قراءة ستالين للبيتينية، عن طريق الليتينية في أصولها الأولى. وأنا أعتقد أن هذا الاستنتاج يطرح علينا سؤالاً مهماً جداً وهو هل ما زال تحليل ليتين للظاهرة الإمبريالية قائماً في ظل انهيار التجربة الاشتراكية الأولى والقطب الواحد المهيمن على العالم؟ وهل الخصائص الجديدة للإمبريالية تجعل هذه الفكرة بالية وقديمة وتنتهي للأرشيف وللتاريخ أم أن هناك إمكانية لتطويرها وتتجديدها.

الشيء الآخر هو صياغة ليتين للحزب. أنا أعتقد أن الأفكار الأساسية التي قالها ليتين عن الحزب والفكرة التي تنتقد كثيراً جداً الآن وهي المركزية الديمقراطية كانت نتاجاً لظرف تاريخي فيه ملامح من الظرف الحالى في مصر. فالمجتمع مختلف ، الصناعة ليست متقدمة ، الطبقة العاملة صنفيرة جداً وأعدادها محدودة بحيث لم تكن تتجاوز 2% من نسبة السكان في ذلك الحين،



وبطش شديد جداً. فولدت هذه الفكرة التي يعتبرها الآن الكثير من الكتاب والمفكرين شماعة لتعليق كل أخطاء التجزية وأسباب انهايرها . وأعتقد أن هذا موضوع تحتاج لمناقشته سوياً. و كنت أود أن أسمع رأي د. أنور فيه.

النقطة الثالثة التي أود الحديث عنها خاصة بإضافات المصديق مجدى عبد الحافظ حول فكرة القطيعة مع التراث. القطيعة مع التراث لا تعنى أنتا ستعجم كل التراث وتنفعه جانباً ونقول إنه لا يعنينا.

من ألف سنة قال البرچانى أن الشعر بمعرض عن الدين .. هذا ميدان وذاك ميدان. أما نحن فإن أيّاً من المثقفين التئويرين سواء كانوا ليبراليين أو ماركسيين لم يستطع أن يخوض بحرية في هذه الساحة بشكل يجعلنا نصل للحدود الفاصلة بين الموضوعات . كما أنتا لم تتجاوز جميعاً فكرة القراءة المستنيرة للدين. وهذا مشروع ينبغي أن يكون مطروحاً بالمبرر نفسه الذي نقوله لأنفسنا في عدم طرحه وهو هيبة الجماعات الدينية.

على العكس إن هيبة الجماعات الدينية تدعونا لطرح هذه القضية بشجاعة وبقوة وندافع عنها وعن حقنا وعن حق قطاع من المجتمع في أن يدعوا لهذه الفكرة ويدافع عنها ويشكل لها جمهوراً ويكون حولها ثقافة.

عبد الشكور حسين:

أشكر د. أنور مفيث ولكن لدى ملاحظة على ما قاله د. مجدى عبد الحافظ وهي أن كل الناس العظام لم يكونوا أصحاب الطبقة نفسها . فلا يقل من قدر ماركس أنه لم يكن عاماً ولكنها ميزة عظيمة لأنها اكتشفت ما هو صحيح وما هو جوهري في الصراع الإنساني وحده . وكذلك فإن إنجلز لم يكن عاماً . وفي تاريخ البشرية لم يكن تولستوى عاماً حينما اقتنع بالاشتراكية . وأنا أود أن ألفت النظر إلى أنه منذ دخول الفكر الاشتراكي لمصر كان هناك طبقة عاملة وكانت هناك برجوازية سواء بالشكل الجنيني أو بشكل آخر . وكان هناك مجال لبروز ذكر اشتراكي قوى . ولكن أدوات الاستعمار وأدوات العالم القديم كانت قوية . بالإضافة إلى أن التجربة الاشتراكية الأولى كانت قد نشأت واصبح هناك تنمر في الرأسماليات العالمية والمحليه وهذا يجب أن يوجد في الاعتبار.

الشيء الثاني أنتا يجب أن تقيم الناس في حدود زمانها ومكانها . هذا التقييم لا يهدف إلى خلق مشاكل . فنحن حينما ناتي لنقيم جمال الدين الأفغاني ونقول إنه حجب الفكر الاشتراكي فنحن لا ندينه وإنما نقيم ما حدث لكن نعرف الأخطاء سواء كانت لنا أم علينا.

أعتقد أن رسالة د. أنور مغيث لو كانت منشورة أو كنا نطلعها عليها كنا سنجد تفاصيل أكثر حول تاريخ الفكر الاشتراكي. ولكن لى بعض الملاحظات: د. أنور تعرض أكثر للفترة التى سبقت الأربعينيات وبالتأكيد تحنحتاج لذلك لأن هذه الفترة مجھولة لدينا أكثر من فترة الأربعينيات ولكننى أعتقد أن هناك أشياء مهمة كان يجب التعرض لها فى فترة الأربعينيات. مثلاً كانت هناك المجلة الجديدة والتى أعتقد أنها لعبت دوراً كبيراً فى تاريخ الفكر الاشتراكي فى مصر فى الأربعينيات. كذلك لم يتعرض د. أنور لتأثير الماركسية فى الفكر المصرى الحديث فى تلك الفترة . ففى هذه الفترة ظهرت الكثير من التيارات الاشتراكية التى يجوز أنها تأثرت بالماركسية أو لم تتأثر وأظن أنه كان يجب إيضاح ذلك.

أنا اختلف مع ما ذكره د. أنور مغيث من أن الماركسية الليتينية هي التي كانت تميز الفكر الاشتراكي فى الأربعينيات. أو أن ظهور الليتينية جاء فى ذلك الوقت، لأن الليتينية كانت موجودة قبل ذلك. بالطبع كان هناك عدد كبير من المفكرين الاشتراكيين غير المرتبطين بالليتينية. ولكن كان هناك ليتينيون والدليل ترجمة كتاب الدولة والثورة للبيين.

الحزب الشيوعى فى ١٩٢٤ كان مرتبطاً بالأمية الثالثة وكان مرتبطاً بليدين ولكننى أعتقد أن الشيء المميز أساساً للفترة الأربعينيات هو أن الفكر الاشتراكي كان له دور أساسى كموجة للحركة الوطنية فى مصر. وانا أعتقد أن الفكر الذى ظهر فى هذه الفترة كان به الكثير من الأشياء التي لم يتم التعرض لها كالمجلات التى ظهرت فى هذه الفترة مثل الفجر الجديد والطليعة والضمير وأم درمان والجماهير، وكذلك الكتب التى ظهرت فى هذه الفترة مثل أهدافنا الوطنية ورد أبو سيف يوسف على العقاد وكثير من الكتب الأخرى ولو انتقلنا لما بعد ذلك سنجد الكثير أيضاً.

د. منى طلبة:

في البداية أقول إننى متطلقة على الاشتراكية فانا أعتبر نفس وطنية وليس لي نشاط حزبى ولكن من الجائز أن تكون هذه النظرة مهمة وهي: كيف أرى الآخر وكيف أرى التجربة الاشتراكية من خارجها وليس من داخلها؟ هناك نقطة أساسية أشار لها الاستاذ "العالان" وكانت مهمة جداً وهى في رأيه ما ميزت ورقة د. أنور عن أي كتابات أخرى فى الماركسية ، تتمثل فى رصده لأليات تطور الاشتراكية فى الواقع المصرى ب نقاط تفصيلية واضحة ولكن أظن أن الفكرة الأساسية من هذا الرصد لم تكن متماشية أو منسجمة مع هذه الروح الراسخة لآلية تطور الفكر الاشتراكي.

أنا أظن أن غايتها الأساسية لم تكن رصد آليات الفكر الموجدة في الثقافة المصرية والقى انتجت هذا الفكر الاشتراكي ولكن كانت غايتها مثلاً ظهر في رده إبراز المشروع الثقافي الماركسي كمشروع تحريرى إنسانى بصفة عامة. وأنا أظن أن هذا النوع من القفز على الواقع المصرى إلى المشروع التحررى الإنسانى للماركسيه يبرز نوعاً من الخلل بين الغاية من البحث وإجراءات البحث.

محمد فرج:

في البدايةأشكر د. أنور واللجنة المنظمة لأنهم أتاحوا لنا في هذه الزمن الرديء أن نناقش أشياء خطيرة على المستوى الفكري والسياسي أنا أتصور أن الفكرة الأساسية هي الفكرة الخاصة بتأثير الفكر الماركسي على فكر آخر، فهي هنا تطرح عملية انتقال منظومة فكرية معينة ناتجة عن مجتمع معين بغض النظر عن موقفنا مما في الداخل أو الخارج أو الأمية. متابعة هذه العملية الانتقالية بالنسبة لمصر وبالنسبة للفكر المصري مهم ولكن على لا نحمل الواقع المصري أو الواقع المتلقى أكثر مما يتحمله كواقع أو كمفكرين. بالنسبة للفترة الأولى وهي فترة القرن التاسع عشر . أنا لم أكن أتصور أنه في سنة ١٨٩٠ وعقب وحيل ماركس وفي الفترة التي مازال فيها فكره يتبلور عبر إنجلز أن يحدث أى انتقال لفكرة ماركس إلى مصر سواء كانت انتقالاً تفصيلياً أو برنامجياً كما لم أكن أتصور أن يكون هناك مفكرون في مصر قادرون على تلقى هذه الفكرة بهذا الشكل.

بالنسبة للفكرة الخاصة بنقل هذه الأفكار لمصر. نحن لا نزيد أن نبالغ في الجانب الآخر الخاص بالتطور المختلف نوعياً في مصر ونقول إنه قد نشأت طبقة عاملة في مصر قبل ثورة ١٩١٩ أو أى شيء من هذا القبيل. لكن في ظل نشأة الحركة الوطنية المصرية كانت الروايد المختلفة للماركسيه موجودة ب بحيث لا نستطيع أن نتكلم عن الليتينية في طابعها الاستاليين فقط. فلقد كان هناك فكر ماركس الماركسي أو ماركسيه كارل ماركس عبر المفكرين وعبر الكتابات ونظريات الأدب . وعبر الثورة الليتينية وانتصاراتها وجددت الماركسيه الليتينية والتروتسكية في مصر. فالثورة الروسية خلقت في مصر تيارين، تياراً ماركسياً ليتينياً وتياراً تروتسكياً، وذلك بغض النظر عن حجم كل منها.

د. شريف حتاته:

المحاضرة أوجت لى بالفضل بأشياء مختلفة. فلما عندما أرجع للرواية أجد أننى



كنت قارئاً مجتهداً للنصوص الماركسية. كنت أقرؤها وأنا أعتقد أنني أفهمها واكتشفت بعد مرور السنين إنني كنت أقرؤها ولم أكن أفهمها. أما الآن فانا أقلعت عن قراءتها . ولذلك فانا اتساءل هل أنا أقل ماركسية مما كنت أيامها أم أكثر؟ لماذا أطرح هذا السؤال الآء؟

أنا اليوم عندما أقرأ أي كتاب أو أطلع على أي شيء لا أفكّر في ماذا تقول الماركسية بالنسبة لهذه المسألة؟ أنا أقرؤها وبعد ذلك يعمل مخي بطريقة معينة ولاحظت أنني الآن بدلًا من أن اهتم بماذا تقول فقط فإنني أهتم بمدرودها المعملي بالنسبة لتفكيرى وبالنسبة للوضع الذى أنا موجود فيه . وهذه هي النقطة التي أود أن أقولها لأننى أرى أنها مهمة فى كل الدراسات التى سنقوم بها.

محمود أمين العالم:

قبل أن يتكلم أنتور أود أن أقول أننى سعيد بهذا المستوى من المناقشة ، نحن نريد المراجحة الكاملة والتفتح الكامل فى هذه التدوارات . وثابت من مناقشتكم جميعاً أن كل واحد منكم وضع يده على عامل من العوامل. فليس هناك عامل واحد نستطيع أن نفسره بالظاهرة. فهو العامل الخارجى وهناك العامل الداخلى . وهناك الوضع المزدوج الذى تكلم عنه د. شريف وهو الوارد والموروث والصراع بينهما . وهناك الاختلافات بين الدينى والعلمى . وهناك أشياء عديدة جداً فى المجتمع.

أخطر شيء أن نفسر المسألة فى حدود دينيه بحثه أو حتى حدود مجتمعيه حتى قاعدة واحدة أو حدود أنا وحدي بحثه . وحتى أنا بدون رؤية العالم وبدون رؤية تاريخية للظاهرة وتعقدها . ولذلك فالملهمة صعبة وليس سهلة . ولذلك فلابد أن نتسع لبعضنا البعض ولا نعتبر أننا سنضع نقطة نهائية على كل شيء.

حقيقة أن هذا العرض التاريخي الذى مازلت مصرأً على أنه كان يحدد إشكاليات كل مرحلة هو منهجه جيد جداً . كيف نتابع التاريخ؟ لأن التاريخ فيه عوامل الواقع المحلي الذى تتولد فيه؟ ثم أيضاً كيف ننظر؟ فكما قال د. مجدى أن أخطر شيء عندنا أننا لانحسن التنظير أى اكتشاف القانون السادس.

أنتور اليوم حاول أن يكون فى كل مرحلة القانون السادس وأن يضع أيدينا على القاعل الأساسى فى كل منها . ولكن الا يوجد فى تجربتنا- مثلما قال د. شريف - قانون سادى لدينا نريد أن نكتشفه بتجربتنا دون التمسك بأشياء ثانية من الخارج . لكن كيف يحدث هذا؟

بعض يقولون أنه عندما أتت الثورة الفرنسية إلى مصر تكونت حضارة

مصر و تكونت الثقافة المصرية. هذا كلام غير صحيح في رأيي فانا أرى ولقد كتبت هذا الكلام مسبقاً أنها طمسـتـ ما قاله اليوم دـ شريفـ النمو الذي كان نابعاً ذاتياً من القرن الثامن عشر.

لقد كان هناك، نمو ذاتي في القرن الثامن عشر وأدت الثورة الفرنسية وفرضت من الخارج قبعة أو فرضت بنية اقتصادية معينة أو نمط إنتاج معينـ أنا لا أهاجم هذا النمط ولكنني أقول أن هذا النمط فرض على من أعلىـ

أما أزعم أننا مازلناـ مثلما قالـ دـ شريفـ ومثلاً ظهر من الأزمة المهمة التي عرضها أنور في كل تاريخـناـ يريد أن نكتشف كيف نتمـ فكرناـ تنمية ذاتية دون قطبيـةـ لا عن الغرب ولا تراثـ الغربـ ولكنـ نكونـ معـ الزمنـ ونعبرـ عنـ أنفسـناـ ونكونـ إيجابـيينـ فيـ حركـتناـ.

دـ. أنور مغيث:

سأرد بإشارات سريعة على ما أثير من تساؤلات بالنسبة للأستاذ محمد الجندي أنا بالفعل لم أخط كل الزوايا وال نقاط فانا كنت اتكلـمـ عنـ الاشتراكـيةـ بشكلـ عامـ إلىـ حينـ تأسيـسـ الحـزـبـ الاشتراكـيـ ثمـ الحـزـبـ الشـيـوعـيـ.

وبعد ذلك بدأـتـ اتكلـمـ عنـ المـارـكـسـيةـ. لكنـ كانـ هـنـاكـ تـيـارـاتـ اشتراكـيةـ آخـرىـ تتـسمـ بـاسمـاءـ مـخـتلفـةـ. فـمـثـلاـ كانـ سـلـامـةـ مـوسـىـ يـنـسـبـ نـفـسـهـ دـائـماـ إـلـىـ الـفـابـيـينـ. وـكـانـ رـاشـدـ الـبرـاوـيـ يـعـتـبرـ نـفـسـهـ مـتـبـتـيـ لـبرـنـامـجـ العـمالـ الـبـرـيطـانـيـ.

فيـالـفـعلـ كانـ هـنـاكـ تـيـارـاتـ آخـرىـ مـوـجـودـةـ وـلـكـنـ وـكـنـتـ فـقـطـ عـلـىـ التـيـارـ المـارـكـسـيـ.

فيـماـ يـتـعلـقـ بـكتـابـ الـدـولـةـ وـالـثـورـةـ وـالـذـىـ تـرـجـمـهـ أـحـمـدـ رـفـعـتـ الذـىـ كانـ مـنـ أـنـصـارـ الجـامـعـةـ إـلـاسـلـامـيـةـ وـلـيـسـ لـهـ عـلـاقـةـ بـلـيـنـيـنـ فـإـنـاـ سـتـعـرـضـ بـالـتـفـصـيلـ مـعـ

كلـ التـرـجـمـاتـ فـيـ النـدوـةـ الـقادـمـةـ لـتـعـرـفـ لـمـاـ تـرـجـمـ هـذـاـ الكـتابـ.

بالـنـسـبـةـ لـدـورـ المـارـكـسـيـ الـمـوجـهـ لـالـحـرـكـةـ الـوطـنـيـةـ بـالـطـبعـ كـانـ لـلـتـيـارـ المـارـكـسـيـ

تأـثـيرـ لـاـ يـنـكـرـ فـيـ الـحـرـكـةـ الـوطـنـيـةـ وـعـلـامـاتـهـ فـيـ ذـلـكـ بـارـزـهـ. فـبـعـدـ فـشـلـ المـشـارـيعـ

الـبـرـجـواـزـيـةـ فـيـ حلـ المسـالـةـ الـوطـنـيـةـ مـعـ بـداـيـةـ الـأـربعـيـعـيـاتـ كـانـتـ الـحـرـكـةـ

الـشـبـوـعـيـةـ هـىـ التـىـ تـضـعـ أـجـنـدـةـ العـلـمـ للـحـرـكـةـ الـوطـنـيـةـ وـلـلـمـجـتمـعـ كـلـهـ. وـلـقـدـ

تـكـلـمـ دـ. أنـورـ عـبـدـ الـمـلـكـ فـيـ أـبـحـاثـ فـيـ بـارـيسـ عـنـ الـحـرـكـةـ الـوطـنـيـةـ فـيـ مـصـرـ

وـتـكـلـمـ عـنـ الـمـدـرـسـةـ المـارـكـسـيـةـ الـمـصـرـيـةـ وـقـالـ إـنـ هـنـاكـ مـدـرـسـةـ دـاخـلـ المـارـكـسـيـةـ

الـعـالـمـيـةـ اـسـمـاهـ المـارـكـسـيـةـ الـمـصـرـيـةـ. وـأـنـهـاـ مـدـرـسـةـ مـبـدـعـةـ لـيـسـ فـقـطـ لـمـصـرـ وـحـدـهـ

وـلـكـنـ لـتـجـارـبـ الـعـالـمـ الثـالـثـ كـلـهـ فـيـ مـسـالـةـ تـعـرـضـهـاـ لـالـحـرـكـةـ الـوطـنـيـةـ.

أـنـاـ أـرـىـ أـنـ تـصـورـ دـ. أنـورـ عـبـدـ الـمـلـكـ صـحـيـعـ وـلـكـنـ مـنـ وـجـهـ نـظـرـيـ أـنـ هـذـاـ كـانـ

إـبـداعـهـ وـأـيـضاـ كـانـتـ هـذـهـ حـدـودـهـ فـالـتـحـامـهـ بـالـحـرـكـةـ الـوطـنـيـةـ وـتـبـيـهـاـ لـهـاـ

وندفعها لأنثكال من المقاومة أكثر جذرية كانت مسألة مطروحة على المجتمع ومسألة حيوية لأنها تتعلق بحياة الناس إلا أنها كانت تمثل نوعاً من الحدود الفكرية والنظرية التي وقفت أمام تطور الماركسية المصرية في مجالات أخرى.

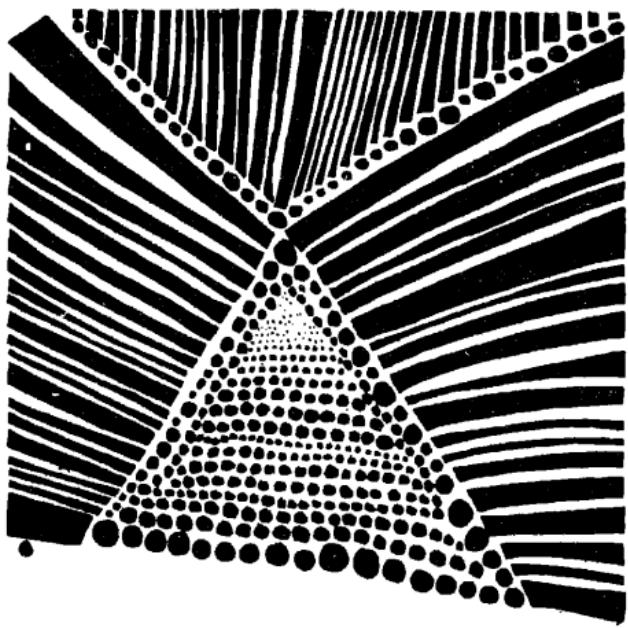
بالنسبة لدكتوره مني طلبه، حول مسألة الخل بين الآليات وبين الغاية، في البحث وأن الغاية كانت تدور حول التحرر الإنساني العام بينما أنا أبحث داخل مصر فقط فهذا ليس خلاً ولكن هذا شيء ضروري حتى يكون للآليات معنى، فلابد أن يكون لدى هدف عام أراه.

بالنسبة لمسألة المثالية والأصولية أنا لا أعيّب على الماركسيين المصريين ولا على لينين ولا على جرافتشي أنه أضاف على ماركس أو أنه لم يترك ماركس كما كان هذا غير صحيح لأن ماركس نفسه لم يترك نفسه كما كان. لأنه بدأ بانتقاد النضال الليبرالي من أجل حقوق الإنسان على اعتبار أن هذا هو التحرر في إطار برجوازي، ولكنه بالنضال العملي اضطر أن يدافع عن حقوق الأقليات وأضطر أن يدافع عن حقوق اليهود لأنه كان يلزم لخالفة سيكتاتورية البرجوازية، لكنه مع نضال الشعب الإيرلندي اضطر أن يقول إن الحركة الوطنية لها دور، المسألة هنا لا تعنى أنه ترك الأعمية التي، تكلم عنها وظل مع نضال الشعب الإيرلندي بالعكس، الإطار الأعمى هو الذي جعله يقدر ويثنّى الدور الوطني وعلى هذا الأساس تمت إسهامات التيار الماركسي الكلى في الحركة الوطنية.

فمثلاً كان أكبر إسهام في الحركة الوطنية هو ما قام به أوتوبور والماركسيون النمساويون قبل الحرب العالمية الأولى حيث كانوا في إطار الإمبراطورية المجرية النمساوية والتي كانت تشمل الصرب والكروات والبوسنة والهرسك والنمساويين والمجريين، وكانوا يريدون عمل نشاط ماركسي فكانت مسألة القوميات مسألة أساسية لا يمكن تجاهلها بالنسبة لهم.

وكذلك كان إنجاز لينين أيقونةً حيث كان من وجهة نظره أنه يجب على الأحزاب الشيوعية أن تتبنى حق الأمم في تقرير مصيرها وذلك في مواجهة أحزاب الاشتراكية الدولية في الأعمية الثانية والتي كانت تساند دولها في الاستعمار وفي الحرب.

كل هذه إنجازات في إطار دعم المسألة القومية ولكن الشيء الأساسي أو الهدف الأساسي الذي كان مطروحاً هو النضال الأعمى، فلو كان لينين تسلّك بالإطار الأعمى فقط لم يكن سيطرح شعار حق الأمم في تقرير مصيرها وكان تسلّك بأن تحارب روسيا حتى تستولى على أرض من المانيا وبالتالي الهدف كان هو المشروع التحرري الإنساني بكل الطرق، وهي غاية يجب ألا تغيب عند



التحليل، وعند تحديد الشعارات ودورها في التعامل مع الواقع.

بالنسبة للأستاذ محمد فرج وما قاله حول «إن تطور الماركسية في مصر تم في عملية ثورية مثلما حدثت الماركسية أساساً في عملية ثورية». فعلى الرغم من أن ماركس قد ظل ٢٥ سنة في مكتبة المتحف البريطاني يقرأ ويكتب فقط إلا أن الواقع ظل في ذهنه باستمرار وكان في حوار مستمر معه وكان وجوده في المكتبة رداً على الواقع فبدأ يكون الأهمية الأولى لاثناء ثورة ١٨٤٨. فعندما جاءنا نابليون الثالث وحدثت الثورة المضادة في ألمانيا وفي فرنسا جلس يدرس . ولكن عندما حدثت كمبيونة باريس خرج والتحمّم مع الواقع. وهذا لم يحدث مع ماركس فقط وإنما حدث في مصر أيضاً حيث كانت الحركة الماركسية مرتبطة بالعمل وبنشاط الماركسيين أنفسهم وبالتحاماتهم الواقعية.

ولكنني ركزت على الجانب الفكري حتى أقوم بعمل رصد أو حصاد عام. هنا تصورت أن هناك قارئاً عمره ٢٠ سنة يريد أن يتعرف على الماركسية وعما تكلمت عنه في مصر فرصدت الكتب التي أمامه في المكتبة والتي من الممكن أن يقرأها وعملت لها تحليلات نقدياً. وهذا ليس معناه أن هذه هي الماركسية أو أن هذا هو مقام به الماركسيون فقط.

بالنسبة للأسئلة التي طرحتها. شريف فيما يتعلق بإمكانية أن يخرج المجتمع المصري فكراً أيضاً ففي هذه الحالة لن يكون هذا فكر ماركس وهذا يذكرني بتعبير لأحد الماركسيين المصريين يقول إننا نريد فكر ماركس مصرياً ١٠٠٪ فإذا كان هذا فكر ماركس قلنا يمكن أن يكون مصرياً ١٠٠٪ فعلى الأقل علينا أن نعطي كلمة ماركسية ولو ١٪ أو أن يكون هناك جزء من الخارج.

أما أن يكون هناك فكر مصرى معبّر عن ظروف مصر بمعنى أنه آلة جيدة فى تفسير هذا الواقع أو أنه طرح استراتيجي في متناول هذا الواقع أن يتحقق بهذه مسألة ليس بالضرورة أن يساهم فيها تراثنا وحده، فممكّن أن تساهم فيها كل الأفكار الأخرى الموجودة في العالم كله بدرجة أو بأخرى.

أما فيما يتعلق بأننا لدينا إحساس بأن الماركسية أو الليبرالية أو الدارونية جاءت وركبت فوق الواقع وأنها ليس لها جذور فيه فائنا اعتقد أن هذا من الصعب تصوّره الآن. لأننا لو نظرنا إلى الواقع كل تجلياته في طريقة حياة الناس وفي الأثاث الموجود بالشقق وفي التليفزيون وفي السينما وفي الأدب وفي المسرح سنجد أنفسنا أمام واقع حصيلة للعديد من التفاعلات بحيث يصبح الكلام حول أن هذه الأفكار ليس لها علاقة بالواقع هو الذي ليس له علاقة بالواقع. لأن الواقع حصيلة لمجموعة من التفاعلات موجودة وفرضت نفسها في حياة الناس اليومية. ولم تعد مجرد أفكار عند المثقفين. وبالتالي الدعوة الخاصة بأن القرنين الماضيين كانوا نتاج لأشياء مستوردة لم تثبت نفسها في الواقع.

أَفْمَنْ يِبْدُعُونْ

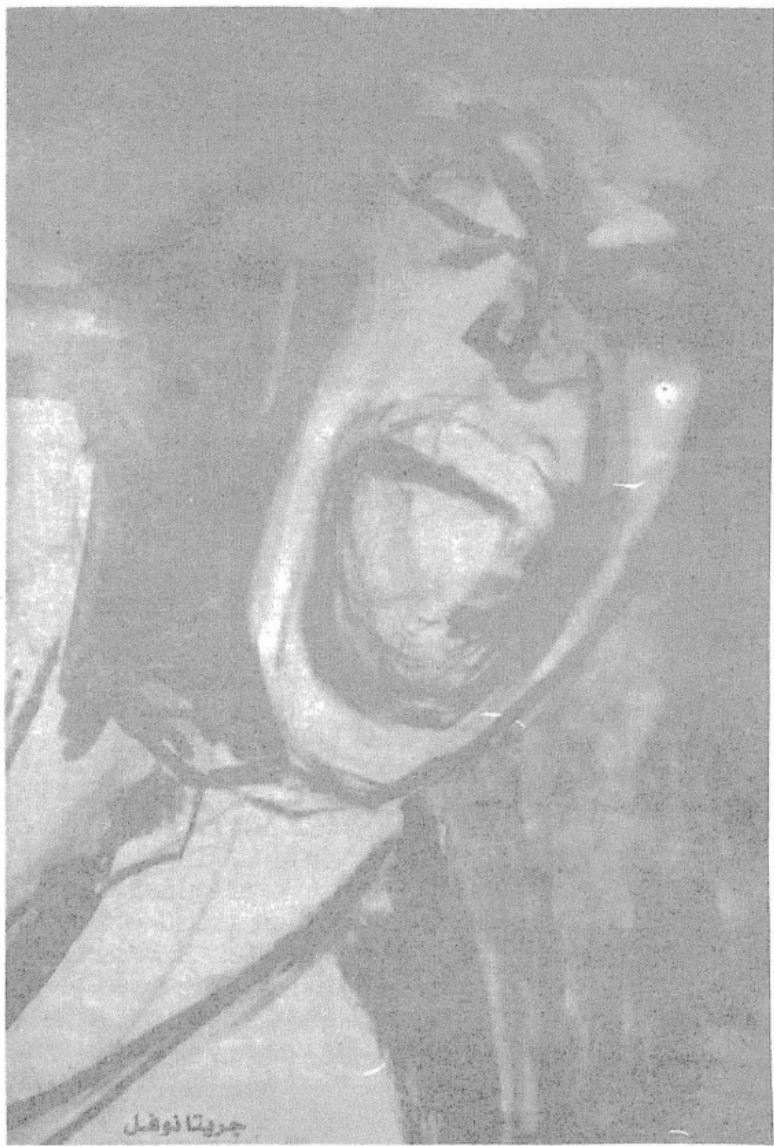
كِمْنْ لَا يِبْدُعُونْ؟

جولة في بينالى الإسكندرية

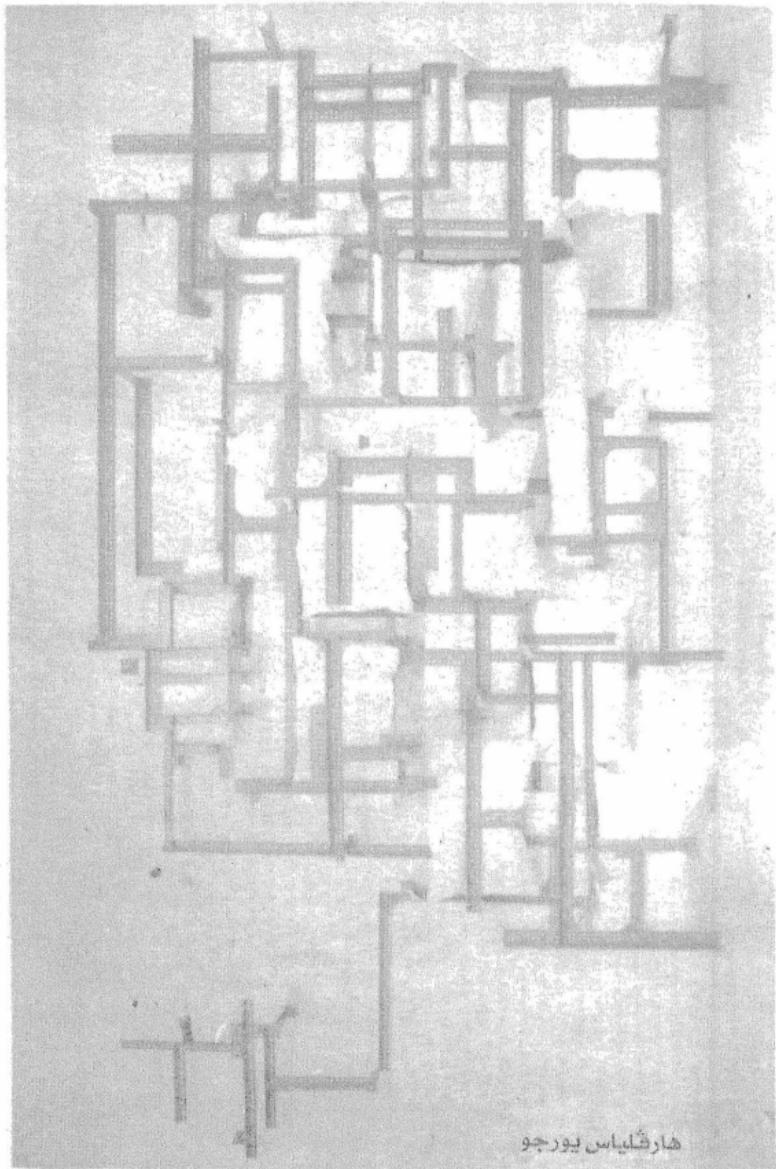
د. كاميليا صبحى

ونحن بعد طلاب، كانت مكافأة جامعة عين شمس لنا بعد حصولنا على المراكز الأولى في مسابقة الفنون التشكيلية التي تنظمها الجامعة، رحلة إلى بينالى الإسكندرية ، كى نتعلم ونرتقي ببابداعاتنا ونفهم أننا مازلنا فى بداية الطريق. مازلت أذكر ، وقفنا أمام الأعمال الفائزة، وغير الفائزة، وإنبهارنا بها، وبتقنياتها، وبالناهيم الجمالية الجديدة التي تحملها، بل ومازال احتفظ بصور لأجمل الاعمال التي أثرت فيينا... . ومنذ ذلك الحين، وكلما ستحتلى الفرصة، لا أخلف البيانالى ميعاد. أذهب إليه وأنا على يقين من أننى سوف أرى خلاصة ما أبدعه حوض البحر الأبيض المتوسط.. فماذا حدث...؟

المكان هو المكان، ولكن ما أراه ليس بما عهدهنا وما الفتنه عيناي وما أهلت نفسى لرؤيته، الجوائز تملأ القاعات، وانتظر إلى الاعمال الفائزة فلا أفهم! ولكننى أفهم جيدا أنه حينما تكثر الجوائز الشرفية وجوائز لجنة التحكيم، لا يصبح في النهاية للجوائز ذاتها قيمة، فقيمة الجائزة تكمن في أن عددا محدودا



جريدة تايمز



هارشلياسن يورجو



حصوة شنطة

استحقها، ففقاً لمعايير جمالية واضحة المعالم، أما الانطباع الذى ساد بين الحاضرين، فهو أن الجواز حجبت عن استحقها ، لتعطى لن لم يستحق. وبفطرة العين المحبة للجمال ، والتي ترى القبح قبحاً، قال أحد الزوار وهو ينظر لعمل مصنوع من الحديد المصدى: "بس هو ليه ما بهوش الحديد بدل ما هو مصدى؟! وضحكـتـ، فالتكوين كان في حد ذاته جميلاً، وتذكرت ما كتب عن جماليات القبح. ولكن جماليات أو ما يشاؤن من ألقاب.. تظل كلمة 'قبح' تتناقض وتعارض وفكرة "الجمال".

هل أصبع المعيار هو الخروج عن المألوف ، أو *the art* كما يسمونه في النظريات اللغوية؟ ولكن حتى الخروج عن المألوف تحكمه قواعد ، فحينما بدأ سيزان يتمدد على الجماليات الكلاسيكية في الفن، وحينما جرّأ فأظهر لمسات فرشاته ترسم الضياء على اللوحات، كان مخالفاً للسائد والمألوف، ولكن من هنا يجرّأ على وصف لوحاته بالقبح؟ هي خروج عن المألوف ، ولكن في إطار جمالي يسر العين ويشرح الفؤاد ويسمو بالروح مع شفافية اللون والخط والبهاء المنبعث من اللوحات، وحينما رسم ثان جوخ حقوله ووروده، لم تكن صورتها هي المألوفة في ذلك المصر، وإنما بكل قوة الواحة الملتهبة تحت وهج شمس رزوخه التي لم تهدأ، اعطانا نموذجاً مختلفاً من نماذج الجمال.. والنماذج كثيرة، وهي وإن خرجت عن المألوف تتول دور في دائرة الجمال..

ولا يعيّب الحديد أنه صدى، فالصدأ الخارجي له صفة تعبيرية و"جمال" التكوين ورشاقته جعله في النهاية عمل له جماليات الخاصة، ولكن أن يتتحول النحت كمارأينا في هذا المعرض إلى أشكال متراصنة من أشياء متنافرة لمجرد جذب الانتباه أو الاختلاف، فلست أدرى أى جمال في هذا، ولن اتحدث في هذا الصدد عن مختار أو السجيني أو صبرى ناشد أو هذه الفتاة من النحاتين، ولكننى سوف اتحدث عن القدماء فى مصر والصين واليونان وأفريقيا السوداء، الذين ادركوا بحسهم الفنى الفطري أن الجمال خالد.. فرأحوا يصنعون عالما قيمة الجمالية شبه موحدة، ولكنها جميلة.

لقد أفتنا القبح حتى أثنا لم نعد نراه قبحاً.. أفتنا التراب فوق الأشياء ، حتى أن جمال النظافة على بيته أصبح يدهشنا.. وأفتنا المخلفات حتى أن وجودها في عمل فنى يجعلنا نشعر بالآلة منها، وأفتنا الفن، لن أقول القبيح، ولكننى سأقول "غير الجميل" حتى أصيّبنا ننزاع لوجوده بل ونمنجه الجواز.

ولست أعني بالفن الجميل مجرد مناظر طبيعية خلابة أو بورتريهات لأشخاص لهم ملامح جميلة.. فالبورتريهات المعروضة في مدخل البيتالي وأن كانت غير تقليدية، بل ومرسومة بالوان رمادية سوداء قاتمة، إلا أنها في نظرى بسيطة ومحبطة وجميلة.. كما أن أعمال الفنان يورجوس جولفينوس التى أجمع كل من شاهدها على أنها تستحق الجائزة الكبرى كانت طبيعية "صامتة" ولكنها مرحة مثيرة تتبع بالحياة بالوانها الساخنة المتناغمة، بل إن الجناح الإيطالى

في حد ذاته يعكس صورة جميلة من صور الفن، ففي يمين القاعة لوحات عليها خيالات لأشخاص ينتهيون للعرض الرومانى، لا تحمل أية ملامح، ولكن الإنارة الزرقاء والتحاسية لعبت دوراً مهماً في إبراز جمال النوحات على بساطتها الشديدة المعبرة، وفي وسط القاعة، تقف تماثيل الفنان المبدع انطونيو كانفارى، لفرسان من الحروب الصليبية لا يحملون بالمثل أية ملامح، وهى بلونها التحاسى وتشكيلاتها المتقدنة ت مثل همسة وصل بين الخيالات الموجودة على اليمين، واللوحات التجريدية الموجودة على اليسار، وهى لوحات لا تحمل تشكيلاً محدداً، ولكن استخدم اللون الأزرق الذى يتضاعد منه اللون التحاسى، يجعل اللونين يتفاعلان وينتجان درجات لونية جميلة، لتكون الغلبة فى النهاية لللون دون الآخر، وهكذا، يشيع اللوثان الأزرق والتحاسى من أرجاء القاعة كلها، فنشعر ببرودة المعدن ولكنها بروادة تدفق القلب والمشاعر، فحينما تتناثم الأشكال والألوان، ينبع عنها سحر أخاذ، لا يسعنا إلا أن نجد له "جميلاً".

وقد تصادف وجودى فى المكان وجود زمرة من النقاد التشكيليين، والأساتذة المتخصصين لمتابعة هذا الحدث الفنى الكبير. واتساع هل كتبوا فى مقابلتهم التعليقات التى سمعتها ولم ينقلها إلى أحد. من هذا "الubit" وعن أن فلان لم يأخذ جوانز "أصله كوييس" .. هل هذا فن؟ وعن تشابه الأساليب الفنية لبعض الفنانين المصريين حتى أتنا نكاد نلمع فرشاة فلان من كبار فنانينا من خلال أعمالهم.. ولكن عزائى أن زيد مثل عبيد، فالحال فى الدول الأوروبية كما رأينا ولستا ليس أفضل كثيراً من حالتنا، أن كان ما أرسلوه إلينا يعبر بالفعل عن الحركة الفنية فى بلادهم، بل أتفى أزعم أن أجنبة بعض الدول العربية، خاصة لبنان، كانت تحمل الجديد، المختلف والجميل كذلك.

وارجو إلا يتبرى أحد فيتهمنى بالغباء لأننى لم أفهم مثلاً هذه اللوحة الزرقاء التى لم أعد حتى اذكر اسم "مبدعها"، ويقول لي إنها عمل فنى مبهر، وأن بها وجهة نظر، لأننى حينئذ لن أملك إلا أن اتسائل "أفمن يبدعون كمن لا يبدعون" لن يقتعنى أحد أن الفنان العبقري قد توصل إلى درجة من الزرقة لا قابل لأحد بها. وقبل أن يتهمنى أحد بالجهل وافتقاد قوة الملاحظة، اعترف أننى لاحظت النقطة البيضاء أسفل اللوحة وـ"الناتاش" الأحمر الذى لا يظهر إلا لدقق، لا، لن يقتعنى أحد بإن ما عاناه هذا الفنان وأمثاله فى تصميم لوحة كهذه، يفاض معاناته ووضع الوانه على الـ"بالية"، ومزجها وببدأ يحيى هذه الألوان أضواء وظلال وخطوط تتشابك وتقتزج فى تنافر أو تناغم "جمالي" لتصبح متعدة للعين. أو كمن تعامل مع خامته، أيـاً كانت، فخلق منها ما يثير المشاعر الجميلة الراقية، وليس السخرية.

فلتختلف المدارس والمذاهب والمواهب.. ولكن، ليبقى دائمـاً فى الفن "المجد للجمال".

الدفاع عن جارودى

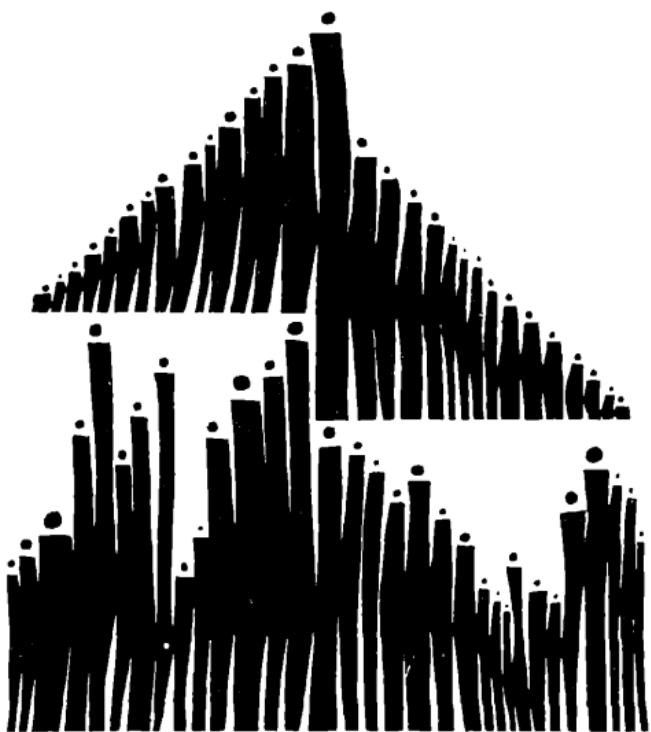
دفاع عن حرية الفكر والاعتقاد والبحث

يصدر خلال أيام حكم المحكمة الفرنسية التى يمثل أمامها المفكر «روجيه جارودى» متهمًا بمعاداة السامية وبمقتضى قانون «جيسو» الذى صدر سنة 1990، والذى يعید إلى فرنسا بلاد الحرية والإخاء والمساواة ونصر الأنوار وتفكيره العظام، يعید إليها ما يسمى بجريمة الرأى، والتى جعلت من قانون قمعى يحاسب المفكرين والمواطنين على آرائهم وأفكارهم بد ونتائج أبحاثهم تعويضاً عن ضعف الحجج كما يقول جارودى.

كان المفكر الفرنسي الذى أعلن إسلامه قد أصدر قبل ثلاثة أعوام كتابه من «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلي»، رافضاً جعل الدين أدلة للسياسة بإضفاء القداسة على السياسة. وكان قد حارب نزعة التطرف الدينى في كل من المسيحية والإسلام.

وفي الكتاب الأخير يحارب هذه النزعة لدى اليهود، ويبين فيه بالوثائق والوقائع كيف أن الصهيونية قد أصبحت عقيدة استعمارية سياسية وقومية، وأن هذه العقيدة لم تكن أبداً امتداداً للديانة والروحانية اليهودية.

وقد تحولت الصهيونية كعقيدة منصرية إلى تصفية للفلسطينيين كشعب، بل وتصفية إنسانية الإسرائيليين. ويحقق «جارودى» الذى جرب معطلات النازى أثناء المقاومة الفرنسية في العرب العالمية الثانية موضوع الستة ملايين يهودي الذين قيل أن هتلر أحرقهم في أفران الفار، متوكلاً أن اليهود كانوا أحد الأهداف المفضلة لهتلر بسبب نظريته العنصرية التي تقوم على تفوق الجنس الأرى، ولكن ضحايا الوحشية النازية لم يكونوا يهوداً فقط بل كان هناك المسيحيون والسلفيون والقجر، وكان هناك مئات الآلاف الذين اضطهدوا وأحرقوا



على أساس سياسى مثل الشيوعيين والديمقراطيين ولم يكن اليهود أيضا هم الضحايا الرئيسيون كما أنهم لم يصلوا أبدا حتى إلى المليون.

ويؤكد جارودى أن الفرض من يحثه ليس مسك دفاتر حسابية مؤللة ومفجعة، فقتل إنسان برى واحد سواء كان يهوديا أو لم يكن، هو جريمة ضد الإنسان.

ويشرح كيف أن التمسك منذ مايزيد على نصف قرن مضى برقم الستة ملايين وتقديسه، قد جرى استخدامه كستار لاخفاء جريمة اقتلاع الشعب الفلسطينى من أرضه وإنكار حقوقه المشروعة ومارسة كل الجرائم الوحشية هذه.

وكان موقف "جارودى" الواضح الصريح ضد وحشية إسرائيل لدى غزوها لبنان قد قاده إلى المحكمة التى يمثل أمامها الآن مرة أخرى، لأن محاكم التقاضى الشركية لللوبى «الصهيونى-الأمريكى» أصابها السعار نتيجة لوقفه و موقف الآب "بيير" الكاثوليكى الذى يحظى بشعبية هائلة في فرنسا والعالم أجمع. إن الفكر الفرنسي لم يفعل سوى استخدام حقه وعقله كباحث حر نزيه يسعى لاكتشاف الحقيقة كما هي، حين رأى أن هناك تزويرا للتاريخ الحديث تضفى عليه الصهيونية وحماتها الأمريكيون تداسة.

وقد رأى المفكر أنه لا النصوص التوراتية، ولا اضطهاد هتلر لليهود يمكن أن يبرروا اغتصاب الأرض الفلسطينية أو اقتلاع سكانها وقمعهم.

كما أنه لم ينظر للصراع بين العرب وإسرائيل أبدا باعتباره صراعا دينيا بين الإسلام واليهودية، بل وضعه دائمًا في سياساته الصحيح كصراع بين القوى الاستعمارية الاستيطانية والشعوب الساعية للتحرر والاستقلال. وقد ساند ومايزال ضرورة التوصل إلى سلام حقيقي وعادل تتعاش الشعوب وتتأخر في ظله ويحظى لكل ذى حق حق.

ويناشد حزب التجمع كل القوى الديمقراطية ومنظمات حقوق الإنسان في مصر والوطن العربى والعالم لساندة الفكر الشجاع بكل السبيل، ونشر دفاعه عن نفسه بكل الوسائل بعد أن قاطعته كل وسائل الإعلام الكبيرة التي تحظى بالقوى الصهيونية بنفوذ واسع عليها.

إن معركة جارودى هي معركة حرية الفكر والبحث والتعبير والاعتقاد في كل مكان.

حزب التجمع الوطنى الديمقارطى الوحدوى
الأمانة العامة

دمعة إلى هشام مبارك

في مواكِسِ مُتلاحَةٍ
كان الصُّغارُ يترَكُونَ في الفُرُقِ المجاورة
حيثُ انفاسُهُمْ مزِيجٌ منَ الْحلَوى
ورماد النَّسُوَةِ الْبَكَرِ
(والصَّدْرُ الْرِبِيعُ
يَخْسِهُ الْيَدُ)
ثقباً كالمُهْجُوتَ ..)
أعْرِفُ كيْفَ أَهْفَرُ أَخَادِيدِي
كَبُوبِ سَاخِنِ
يَغْوِصُ فِي صَدِيدِ الْبُثُورِ

شعر: فاطمة قنديل

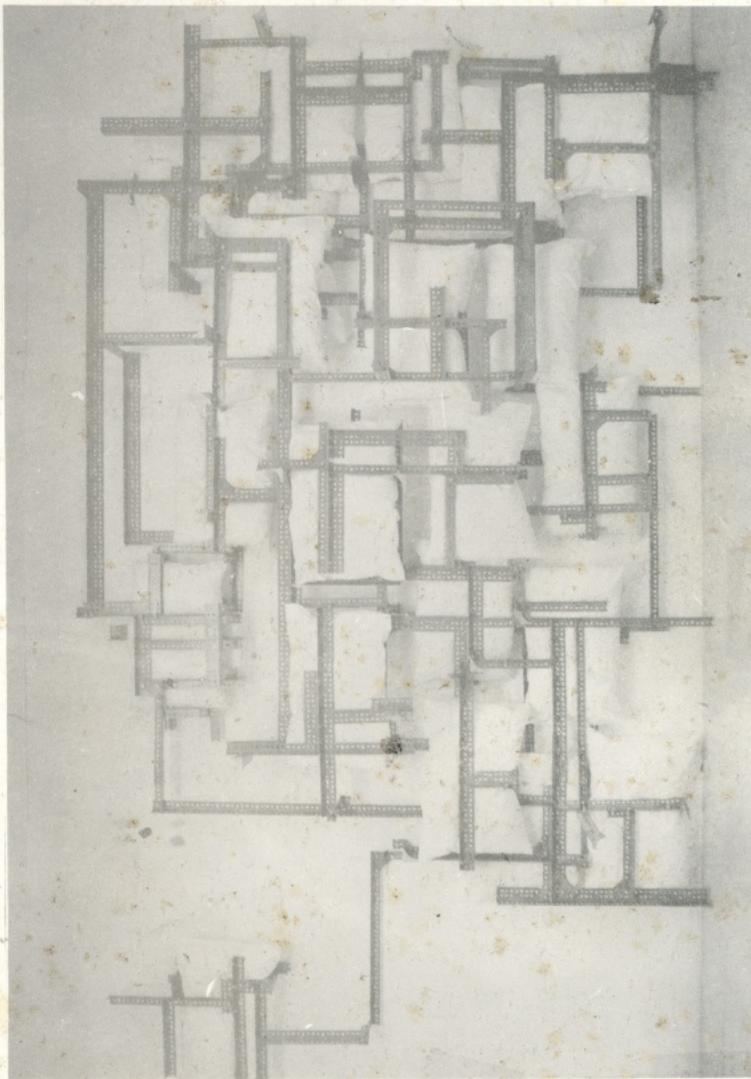
صمتقطنة مبتلة



أ. علاء الدين شوقي



www.lisanarab.com



الثمن : جنيهان

الأصل للطباعة والنشر

رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢